# ŚWIAT TEATRALNY

PRZEDPŁATA:
Rocznie . . 3 kor.; 3 marki; 1 rb. 50 kop.
Półrocznie 1 kor. 80 hal.; 1 m. 80 pf.; 80 kop.
Numer pojedynczy 30 hal.; 30 pf.; 15 kop.

Redakcja i Administracja:
Kraków, Rakowicka 4.

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM.
ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW i ARTYSTEK TEATRÓW POLSKICH.

Wychodzi 20 każdego miesiąca pod redakcją *Władysława Kopczewskiego.*

Przyjmują przedpłatę oraz sprzedają oddzielne numery:
W Krakowie Hopcas i Salomonowa, Sławkowska 2;

CZŁONKOWIE ZWIĄZKU otrzymują pismo **bezpłatnie** za podaniem swego adresu i nadesłaniem 36 hal. (z za granicy 60 hal.) na koszta przesyłki.

Rok I.
Kraków
Marzec 1912.
**Nr. 2.**

We Lwowie: St. Sokołowski, pasaż Hausmana. — W Warszawie: Sklep Stowarzyszenia Artystów T. Rz., gmach Teatru Wielkiego.

## OD REDAKCJI.

Życzliwe przyjęcie, jakie spotkało pierwszy numer naszego pisma nie tylko w sferach aktorskich, ale i wśród szerszej publiczności, a także w prasie, zachęca nas i pozwala już w obecnym — drugim z kolei — numerze przystąpić do stopniowego wypełniania naszych zamierzeń i obietnic: przedewszystkim do zwiększenia objętości i treści pisma.

Obecny numer wydajemy na 12 stronicach, a więc o połowę większy od nru 1-go i mamy nadzieję, że przyjazny stosunek, jaki zawiązał się między nami i czytelnikami, pozwoli nam i nadal pismo rozwijać i doskonalić.

A zależy to przedewszystkim od samych Czytelników.

Ponawiamy przeto jeszcze raz wezwanie o współpracownictwo i rozpowszechnianie pisma jaknajszersze, a prócz tego prosimy wszystkich Czytelników o najrychlejsze nadesłanie przedpłaty celem ostatecznego unormowania nakładu, przypominając jednocześnie, że przedpłatę można nadsyłać w markach pocztowych, nawet zagranicznych.

Prócz tego przedpłatę przyjmują i oddzielne numery sprzedają:

W Krakowie: Ajencja pism Hopcasa i Salomonowej, Sławkowska 2.

We Lwowie: Ajencja pism St. Sokołowskiego, pasaż Hausmana.

W Warszawie: Sklep Stowarzyszenia Artystów Teatrów rządowych, gmach Teatru Wielkiego, róg Nowosenatorskiej.

Członków zaś prosimy o nadesłanie zwrotu kosztów przesyłki i dokładnego adresu, w przeciwnym bowiem razie zmuszeni będziemy wstrzymać wysyłanie pisma.

## RADA M. LWOWA — A ARTYŚCI SCENY MIEJSKIEJ WE LWOWIE.

Wszystkim pamiętną jest akcja o poprawę doli personelu teatru krakowskiego, przeprowadzona skutecznie zeszłego roku przez młody Związek artystów w Krakowie. Akcja krakowska spotkała się z życzliwym przyjęciem Rady miasta Krakowa, — dzięki czemu artyści sceny krakowskiej uzyskali w wielu kierunkach zrealizowanie swoich postulatów.

Podobną akcję przeprowadzili koledzy lwowscy, i to również ze znacznym sukcesem.

Związek artystów sceny teatru miejskiego we Lwowie skorzystał z nowego okresu dzierżawy teatru miejskiego we Lwowie, przypadającego na rok bieżący, i w starannie opracowanym memorjale przedłożył najpierw komisji teatralnej, a następnie członkom Rady dezyderaty pracowników sceny lwowskiej.

Memorjałem tym objął Wydział lwowskiej filji nietylko postulaty artystów wszystkich działów, ale także chóru i orkiestry, przez co zaznaczyła się zupełna solidarność pracowników sceny bez względu na stanowisko artystyczne w sposób, nader chlubnie świadczący o rozwoju poczucia solidarności u kolegów lwowskich. Należy fakt ten tym dobitniej podkreślić odnośnie do orkiestry, która nie należy do naszego Związku, będąc oddawna związaną z ogólnym austr. Związkiem orkiestrowym.

Nadto nader zaszczytnie świadczy o tendencjach lwowskiej filji fakt, że w memorjale zwrócono szczególną uwagę na potrzeby personelu najgorzej sytuowanego, a więc chóru, orkiestry i najmłodszych adeptów aktorskich.

Fakt ten dowodzi wysokiego poczucia etycznego i poczucia sprawiedliwości lwowskich kolegów i nadaje całej akcji Wydziału piętno ideowe. Postulaty, zawarte w memorjale, zostały uchwalone na Walnych Zgromadzeniach lwowskich filji w maju i wrześniu 1911 r., następnie na kilku posiedzeniach Wydziału ujęte w szereg konkretnych punktów. Akcja, tak poważnie i dostojnie poczęta, spotkała się na ogół z życzliwym przyjęciem tak w komisji teatralnej, jak też u Reprezentacji miasta.

Postulaty artystów dzieliły się na dwie główne grupy: *a*) podwyższenie najniższych gaż; *b*) uregulowanie stosunków służbowych przez zapewnienie urlopów, spoczynku niedzielnego co do prób, spoczynku przed przedstawieniami, odpowiedniego traktowania personelu przez usunięcie dowolności, ochrony pracowników sceny przez poddanie służbowych kontraktów i regulaminu zatwierdzeniu i kontroli Reprezentacji miasta. Wszystkie te postulaty zostały zasadniczo uznane jako słuszne.

Rada miasta nie uchwaliła wprawdzie wprost postanowienia, że nadwyżka dochodów, jaką z ofiarności Rady miejskiej uzyska przyszły dzierżawca teatru, musi być obrócona na polepszenie bytu pracowników sceny, ale tak referent tej sprawy i różni mówcy, jak nawet sam Prezydent miasta oświadczyli

publicznie, iż jest intencją Rady, aby znaczniejsza część tej sumy została na ten cel użytą, że w tej intencji właśnie Reprezentacja miasta ponosi dalsze znaczne ofiary na rzecz dzierżawcy teatru. Nie może ulegać wątpliwości, że miarodajne czynniki Reprezentacji lwowskiej nie dopuszczą do wypaczenia tej instytucji.

Natomiast komisja teatralna i Reprezentacja miasta przyjęły do warunków kontraktu o dzierżawę teatru postulat, iż „kontrakt wzorowy“ i regulamin służbowy ma być przedstawiony komisji teatralnej do zatwierdzenia. W ten sposób warunki pracy i stosunków służbowych przestają być zależne wyłącznie od decyzji dyrektora teatru — zatwierdzanie kontraktu i regulaminu przez komisję teatralną daje gwarancję, że słuszne postulaty artystów i pracowników sceny zostaną w tym kontrakcie uwzględnione i otoczone możną opieką Reprezentacji miasta. Jak na początek i ze względu na trudne z różnych przyczyn warunki lwowskie należy uznać, że akcja kolegów lwowskich zdobyła poważny sukces — i z otuchą można spoglądać w przyszłość.

Reprezentacji stolicy kraju i jej komisji teatralnej należy się uznanie i wdzięczność za nacechowane życzliwością przyjęcie „bez uprzedzenia“ postulatów artystów i pracowników sceny. Żywimy też niepłonną nadzieję, że lwowska komisja teatralna przy układaniu wzorowego kontraktu i regulaminu okaże zrozumienie dla uprawnionych żądań artystów i będzie orędowniczką wszystkiego, co słuszne i godziwe, co odpowiada społecznemu stanowisku, godności i ważności zadań pracowników narodowej sceny. Wydział Związku artystów filji lwowskiej i jej przewodniczący za tak gorliwie, poważnie i z niezmordowaną wytrwałością przeprowadzoną akcję zdobyli sobie ogólne uznanie i wdzięczność u całej licznej rzeszy artystów polskich.

Cześć im za to!

# PRAWO PRACY.

Jeżeli wnikniemy bliżej w istotę zawodu aktorskiego i przyjrzymy się warunkom, w jakich aktor rozwija swoją pracę artystyczną, musi zwrócić naszą uwagę większe uzależnienie aktora-artysty od czysto zewnętrznych i przypadkowych okoliczności, niż każdego innego artysty. Zauważymy, że cały rozwój i postęp artystyczny aktora uwarunkowany jest szczęśliwym zbiegiem faktów, dobrą wolą jednostek kierujących i trafnym zrozumieniem przez te jednostki potrzeb każdej indywidualności aktorskiej.

Literat, malarz, muzyk, uczony — mogą pracować i tworzyć to, do czego czują wewnętrzny pociąg lub pęd, i wtedy, kiedy chcą, a jeśli nawet często zmuszeni są do zarobkowania przez prace „obstalunkowe“, narzucone, jednak zawsze mogą wolną chwilę poświęcić temu, co ich bezpośrednio obchodzi lub pociąga. Inaczej aktor. Praca aktora — to zawsze „współpraca“, tworzenie — to zawsze tylko „współtworzenie“, to zawsze praca w „zespole“. Aktor gra rolę, którą „musi“ grać, którą mu narzucono, i bardzo rzadko ma możność wybrać rolę tę, którą w danym momencie pragnąłby grać. A jeśli jeden wybierze, to reszta otrzyma role „narzucone“. Przytym aktor pracuje, a właściwie musi wypracować rolę w czasie również z góry narzuconym, tak że praca aktora nosi zawsze znamię roboty „nakazanej“, a jednocześnie musi być nawskroś artystyczną, w przeciwnym bowiem razie daje wyniki ujemne.

I po za tą pracą, obowiązkową, aktor niema możności oddać się pracy nad rolą ulubioną, a nie „otrzymaną“ do grania, pracy nie połowicznej — opracowywaniu, lecz pełnej — tworzeniu, które przychodzi tylko na scenie, w „zespole“. A więc aktor może grać tylko to, co musi, a ponieważ rozwój artystyczny zależy właśnie od grania, przeto i rozwój aktora nie leży w jego własnej mocy.

Nie będzie paradoksem, jeżeli powiemy, że wielkich artystów tworzą dyrektorzy. Przez umiejętne i stosowne wyzyskanie wrodzonych zdolności, przez wydobycie iskier, drzemiących często w ukryciu, dyrektorzy właściwie wyprowadzają na scenę talenty, które pozostawione same sobie bez możności rozwijania się muszą zginąć. Gdy na innych polach pracy twórczej talent może wytrysnąć samoistnie, talent aktorski musi być wyprowadzony przez osobę drugą. A nawet więcej: nie tylko wyprowadzony, ale i dalej rozwijany.

Z drugiej strony odpowiedzialność za zmarnowane talenty spada całkowicie na dyrektorów. Tymczasem dyrektorzy nie zawsze źli, ale bardzo często lekkomyślni, a niezmiernie rzadko gienjalni w odkrywaniu talentów — nie zdają sobie sprawy ze swoich moralnych obowiązków względem aktorów, nie chcą wiedzieć, że przyszłość aktora jest w ich ręku, lub też wiedzą i świadomie aktora unicestwiają. Aktor powinien mieć prawo obrony przed własną zgubą, ratowania się przed lekkomyślnością lub złośliwością — a nazwie to „p r a w e m p r a c y“. Dyrektor żąda od aktora, by grał, kiedy potrzeba, ale jednocześnie aktor musi mieć prawo upomnieć się, by grywał, by mógł rozwijać się, podnosić swoją wartość artystyczną, a przez to samo i ekonomiczną, i bronić się nietylko przed nieodpowiednią rolą, lecz także przed zupełnym odsunięciem od ról.

Wskazaniem na artystyczne i kulturalne cele teatru, które mogą być przeprowadzone jakoby tylko samowładztwem jednostki, prawa tego obalić nie można — bo prawo grania to kwestja egzystencji moralnej i materjalnej każdego aktora. Jeżeli zaś istotna nieudolność artystyczna nie pozwala grać danemu aktorowi, to i tu nadarzy się pytanie, w jaki sposób dostał się on na scenę, a w konsekwencji spowoduje oczyszczenie teatrów od balastu, który znalazł dostęp z powodu lekkomyślności kierowników, a częściej z powodu gwałtownego poszukiwania „tańszych“ sił aktorskich. Skoro zaś aktor utraci zdolności, głos — to z pewnością wbrew woli dyrekcji, prasy i publiczności o role dopominać się nie będzie i zgodzi się na spokojną egzystencję.

I słysząc głosy o braku utalentowanego młodego pokolenia aktorskiego, albo narzekania na brak czy tu czy tam uzdolnionego personelu kobiecego, trzeba zaakcentować, że w tym nie wina młodych aktorów lub aktorek, lecz kierowników teatru, którzy nie umieją, a czasem i nie chcą przyłożyć trudu do kształcenia i rozwijania jednostek. Zaangażowani po udanych debiutach, czasem po kilku występach schodzą na szary koniec, tracą wiarę w siebie, rezygnują z górnych lotów i, jeśli kiedy niespodziane okoliczności wydobędą na światło dawnych „obiecujących“, widzimy już tylko „rutynistów“.

A więc tam, gdzie w odsuwaniu aktora od gry przejawia się świadoma lub mimowolna krzywda, wyrządzana mu przez kierownika, aktor musi mieć prawo obrony, prawo przypomnienia, że teatr stanowią aktorzy, że artystyczny poziom teatru jest równoległy do artystycznego poziomu aktorów, i że podnoszenie tego poziomu zależy przedewszystkim i wyłącznie od kierownika teatru. Teatr — to bank, w którym aktorzy składają swoje zdolności nie dla przechowywania, lecz dla oprocentowywania, a na to kapitał musi być w obiegu.

HERMAN BAHR.

# KWESTJE TEATRALNE.

(Dokończenie).

Kiedy niedawno posłowie Urban i Ofner zasięgali opinji ekspertów w sprawie nowej ustawy teatralnej, odpowiadali dyrektorzy stale: „taka ustawa utrudni dyrektorom być dyrektorami“. Muszę przyznać, że i ja wierzę w to, że łatwiej było być dyrektorem, jak długo artyści byli bez ochrony prawnej. Jednak sądzę, o ile to wogóle może pocieszyć dyrektorów, że to nietylko ich się tyczy. Przecież każda pomoc społeczna ma to za sobą, że jest utrudnieniem dla przedsiębiorcy.

Nie przeczę, że jeżeli będziemy chronić artystę, nie jedno przedstawienie może na tym ucierpieć, tylko, że u mnie poczucie prawa jest silniejsze niż względy artystyczne. Niech każdy dba sam o siebie. Architekt, złoszczący się na swych murarzy, rzekł raz do mnie: „Odkąd zniesiono niewolnictwo, niema wogóle rzeczywistej sztuki budowlanej; ile moglibyśmy zrobić, gdyby można było każdego leniucha lub niedbalca wprost zastrzelić!“ I miał słuszność. Nie możemy już stawiać piramid. Mimo to przecież nie jestem za ponownym wprowadzeniem niewolnictwa. I jeżeli dyrektorowie, szczególnie małych teatrów, ustawicznie uskarżają się, że to wszystko zanadto podroży prowadzenie teatru, ponieważ publiczność w ich miastach nie interesuje się już prawie teatrem, to muszę odpowiedzieć, iż nie mogę pojąć, dlaczego właśnie artysta ponosić ma ofiary dla sztuki, skoro nie chce tego czynić publiczność?!

Jeszcze jedną kwestję teatralną rozpatrywano w ostatnich czasach. Wielu nie może darować Hansowi Gregorowi, że nie chce urządzać prób jeneralnych w operze z udziałem publiczności. Co do tego muszę z całego serca przyznać rację dyrektorowi.

Jeneralne próby w operze stały się zwolna połowicznymi premjerami, a jak każda połowiczność wydaje mi się to fałszywym. Wszyscy artyści bronią się przed tym, iżby ktoś obcy przyglądał się im podczas pracy.

Pewien berliński aktor, rozdrażniony obecnością autora na próbie, zapytał: „Czy potrafiłbyś pan tworzyć, jeślibym ja siedział przy pańskim biurku“? Artyści właśnie tak odczuwają obecność obcych osób i dlatego albo publiczność przeszkadza próbie jeneralnej, albo też nie pracuje się na jeneralnej próbie tak, jakby się pracować powinno, a wówczas nie jest to żadna próba, lecz przedstawienie — premjera, a z premjery staje się drugie przedstawienie... to odstraszające, osławione drugie przedstawienie, które zawsze źle wypada. Nie są to kaprysy artystów, lecz wyczucia i wrażenia, zostające w ścisłym związku z istotą ich sztuki.

Przy pracy prawdziwy artysta posiada cierpliwość, wytrwałość... nie zna zniechęcenia. O tym trudno mieć wyobrażenie. Żaden laik nie wie, ile powagi i pilności tkwi bardzo często nawet w średnim przedstawieniu. Artysta wogóle nie życzy sobie, żeby laik wiedział o wszystkich trudach, jakie artysta przy pracy ponosi.

Gdy więc publiczność znajduje się na widowni, artysta przestaje być swobodnym, nie chce nic ujawnić ze swej pracy, nie lubi, żeby mu przerywano, drażni go powtarzanie sceny lub jest stale podrażnionym. Dlatego właśnie tak często się przejawia na na próbie jeneralnej skłonność do scysji.

Reżyser, świadomy tego stanu artysty, nie przerywa, nie każe powtarzać nawet wtenczas, kiedy się tego okaże potrzeba. Obecność publiczności na próbie jeneralnej pociąga za sobą udaremnienie tejże próby.

Ostatni wysiłek, któremu poświęcona jest próba jeneralna, znika. Ale obecność publiczności na jeneralnej próbie ma jeszcze inne następstwa.

To dziwne podniecenie artysty, jeśli po raz pierwszy nową rolę gra przed publicznością, to ostatnie natężenie energji, do jakiego na żadnej innej próbie nie jest zdolny przy najlepszej woli, ani też przy najwyższym natężeniu wszystkich sił, ta iskra, którą z niego wydobywa dopiero uczucie musu oddziałania, wzruszenia i podbicia publiczności, ostatnie i najgłębsze przeistoczenie się artysty, które wywołuje w nim duchowe starcie się z nieznanym nieprzyjacielem, tak zwaną gorączkę premjerową, która wzbudzi w artyście siły, jakich kiedyindziej nie miał, choćby ich na stu próbach szukał albo wyczekiwał, i którymi dopiero teraz po raz pierwszy stworzy nową rolę. Wszystko to przychodzi wówczas, gdy publiczność znajduje się na widowni — czyli podczas próby jeneralnej, która przez to staje się premjerą.

Za tym artystycznym rozświetleniem, stopniowaniem i uniesieniem artysty następuje, o ile rola udała się, depresja, pewnego rodzaju przygnębienie i wyczerpanie. To jest właśnie przyczyną, dlaczego tak zwane drugie przedstawienia są zawsze słabsze. Jeżeli więc próba jeneralna wskutek dopuszczenia publiczności stanie się premjerą, to wówczas na oficjalnej premjerze, będącej w rzeczywistości drugim przedstawieniem, owładnie artystą tym większe przygnębienie i wyczerpanie.

Czyż takie drugie przedstawienie o zniżonej artystycznej sile napięcia, o wygasłym zapale i ochocie ma rozstrzygać o losie sztuki?... grze aktorów? Dlatego tylko, że kilkaset utalentowanych osób chce mieć satysfakcję być tam, gdzie nie każdy być może? Czy dlatego, że kilkaset osób ubiega się o zaszczyt wciśnięcia się wszędzie, gdzie dla słusznych powodów wstęp jest wzbroniony — artysta ma mieć utrudnioną a nawet uniemożliwioną pracę?

O dyr. Aug. Förster opowiadają, że, gdy został dyrektorem dworskiego teatru, a zastał już jako zwyczaj podobne jeneralne próby z zapraszanymi gośćmi, chciał ten zwyczaj znieść. Otrzymał wiedeńską odpowiedź, jaką dostaje każdy, kto chce wprowadzić coś rozumnego: „Masz pan zupełną rację, ale to niemożliwe“. Förster nie dał za wygraną, był bowiem sprytny, miał humor i znał Wiedeńczyków. Udał powolnego i został przy dawnych zwyczajach. Pierwsza jeneralna próba za jego dyrekcji rozpoczęła się przy zaproszonych gościach. Ale zaraz po pierwszej scenie wstał, przerwał próbę i powiedział: „Panowie, tempo nie dobre. Grajcie wolniej, szerzej, pogodniej. Kurtyna na dół, od początku“. Gościom się to początkowo podobało. Ale Förster z wrodzoną cierpliwością kazał powtarzać scenę jeszcze trzy, pięć, siedm razy. Goście stracili cierpliwość: praca nie krotochwila. I kiedy wreszcie po jednemu z teatru się wynieśli, Förster rozejrzał się po pustej widowni i powiedział: „A więc możemy nareszcie zacząć próbę“.

# „KONTRAKT WZOROWY“.

II.

Prace komisji dla ułożenia kontraktu wzorowego weszły już w ostatnie stadjum. Pierwszy projekt został dopełniony w myśl wniosków filji Związku, a także aktorów prowincjonalnych, i rozesłany będzie do wszystkich dyrektorów teatrów polskich oraz Komisji teatralnych w Krakowie i we Lwowie z prośbą o nadesłanie swo-

ich wniosków, uwag i dopełnień, które komisja uwzględni przy ostatecznej redakcji kontraktu. Zatwierdzenie kontraktu przez Zarząd Główny nastąpi na początku kwietnia i od tej chwili obowiązywać będzie wszystkich członków Związku, którzy winni będą zawierać nowe kontrakty tylko według zatwierdzonego wzoru i którzy tylko w tym wypadku będą mogli liczyć na pomoc i interwencję Związku w razie jakichkolwiek nieporozumień z dyrekcjami. Stosunek dyrekcji do opracowanego projektu jest naogół sympatyczny, tak, że już obecnie kilku dyrektorów wyraziło chęć wprowadzenia „kontraktu wzorowego“ jako obowiązującego, a to pozwala przypuszczać, że podjęta przez Związek akcja spotka się z ogólnym życzliwym przyjęciem i w wysokim stopniu przyczyni się do uregulowania i uzdrowienia stosunków zakulisowych, a także i do podniesienia artystycznego poziomu teatru.

„Kontrakt wzorowy“ w projekcie składa się z dwóch części: z umowy o VII. punktach, które dla każdego angażującego się są omawiane i wypełniane oddzielnie, i z regulaminu, określającego szczegółowo wzajemne stosunki dyrekcji i pracownika scenicznego, ujęte w 15 rozdziałów i 85 §§.

Nowością w umowie, a raczej odnowieniem zarzuconego zwyczaju, przywrócenia którego najwięcej domagały się sfery aktorskie — jest obowiązek określenia zakresu, w jakim angażujący się pragnie pracować. Jako niezbędne dopełnienie tego — dołączany ma być repertuar ról, granych przez artystę, który to repertuar będzie bliższą wskazówką na rodzaj uzdolnienia artysty. Druga inowacja: to obowiązek określenia minimum występów w pewnym okresie czasu, co przy stosowanym prawie wszędzie systemie honoracji ma dla aktora wielkie znaczenie materjalne, a z drugiej strony i moralne, bo w pewnej mierze przynajmniej gwarantuje aktorowi „prawo pracy“. Jednocześnie ma być określone i maximum występów, bo i aktor, jak każdy wogóle pracujący, winien mieć prawo do odpoczynku.

Jedna z najbardziej palących i najważniejszych kwestji, wywołująca w ostatnich czasach tak żywe dyskusje, — sprawa kostjumów scenicznych znajduje swój wyraz przez wprowadzenie obowiązku wyznaczania oddzielnie od gaży pewnego ryczałtu na kostjumy. Jest to załatwienie sprawy połowiczne, ale w ten sposób przygotuje się stopniowo grunt do radykalnej zmiany dzisiejszych stosunków w tym względzie.

Regulamin ujmuje przeważnie w ścisłe karby §§ to, co dotychczas miało zwyczajowe albo milczące uprawnienie, przez brak jednak kontraktowych form, niekiedy mogło być przekraczane i wywoływało niezadowolenia, a niekiedy i nieporozumienia. Oto niektóre „nowości“.

Do ważności „zawarcia umowy“ wymagane jest pozostawienie aktorowi trzech dni od czasu omówienia kontraktu do jego podpisania, a to w celu dokładnego rozważenia warunków i obowiązków. Za udział w dwóch przedstawieniach pracownik sceniczny ma prawo do potrójnej honoracji, lub do specjalnego dodatku. Obowiązki dyrekcji na wypadek choroby aktora są ściśle określone i czas, za jaki winna dyrekcja płacić pełną gażę lub połowę, oznaczono procentowo w stosunku do czasu, na jaki umowa opiewa. I jeszcze jedna ważna sprawa znalazła uwzględnienie: prawo aktorek do macierzyństwa, co dotychczas właściwie było w kontraktach zakazane, bo aktorka na wypadek ciąży mogła otrzymać natychmiastową dymisję.

W dalszym ciągu silny nacisk położono na stosunki wewnętrzne zakulisowe, na zawodową walkę, dyskretowanie się wzajemne przez utrudnianie gry, błędne informowanie i t. d., na stosunek do reżysera. Aktorowi pozostawiono prawo odrzucenia nieodpowiedniej dla niego roli, a z drugiej strony prawo upomnienia się o odpowiednie zatrudnienie i wykorzystanie jego zdolności. Określono maximalną długość prób, omówiono spóźniania się, wyczekiwania na początek i zachowanie w czasie próby.

Za wykroczenia przeciw przepisom regulaminu przewidziane są dość surowe kary w sprawiedliwym procentowym stosunku do wysokości gaży danego aktora, które idą w całości na rzecz Związku. A dla rozstrzygania wszelkich nieporozumień kontrakt ustanawia jako pierwszą instancję Sąd Polubowny Związku.

Przy układaniu kontraktu jako punkty wytyczne postawiła komisja: obronę równomierną interesów obu stron, zawierających kontrakt, ścisłość brzmienia pojedynczych §§, logiczną spoistość i przejrzystość całego kontraktu.

Wprowadzenie „kontraktu wzorowego“ — niezmiernie ważne dla całego stanu aktorskiego, jako regulujące wprost skandaliczne niekiedy stosunki, zwłaszcza w małych teatrach, wymaga **dobrej woli** ze strony **dyrektorów,** a nie ulega wątpliwości, że ci z nich, którzy teatr kochają naprawdę i dalecy są od myśli o wyzysku materjalnym lub artystycznym pracujących, usiłowania Związku poprą, — a z drugiej strony **solidarnej akcji** samych **aktorów.**

To też już teraz uprzedzamy jednych i drugich i prosimy, by wszystkie nowe kontrakty, jakie zawierać będą, zawierali według formy przez Związek opracowanej. Umowy i regulaminy natychmiast po zatwierdzeniu przez Zarząd zostaną wydrukowane i wszystkim za zwrotem kosztów w potrzebnej ilości na żądanie będą wysyłane.

Pamiętajmy, że z początkiem kwietnia przy zawieraniu nowych umów zacznie obowiązywać bezwględnie wszystkich członków Związku „Kontrakt Wzorowy“.

# KRONIKA.

**Premjery i wznowienia do 15/III.** Kraków — Miejski: 17/II Konczyński „Straceńcy“ dr. — 24/II Przybyszewski „Gody życia“ dr. — 2/III Dembińska „W trzęsawisku“ szt. — 9/III Wileńczyk „Rok 1812“ tr.

Lwów — Miejski: 17/II Massenet „Thais“ op. — 21/II Capus „Awanturnik“ k. — 26/II Krasiński „Irydjon“ poem. dr. — 8/III Przybyszewski „Topiel“ dr. — 12/III Strauss „Noc w Wenecji“ optk.

Warszawa — Wielki: 17/II Czajkowski „Mazepa“ op.

Warszawa — Rozmaitości: 22/II Zapolska „Kobieta bez skazy“ k. — 14/III Sheridan „Rywale“ k.

Warszawa — Letni — farsa: 15/III Veber „Lewa ręka“ kr.

Warszawa — Nowości: 20/II Weinberger „Romantyczna żona“ optk.

Warszawa — Mały: 6/III Guinon „Szczęście Koletty“ k.

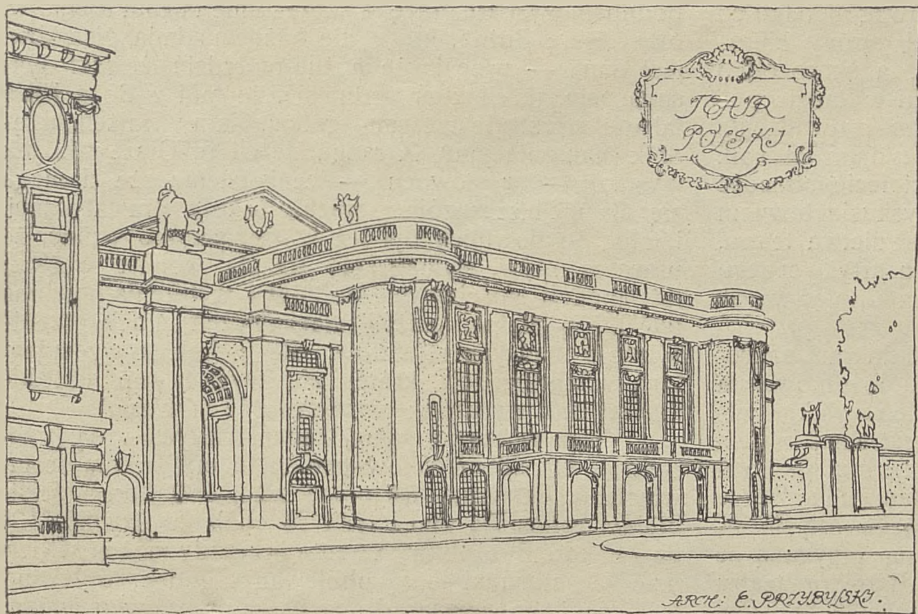
Warszawa — Zjednoczony: 19/II Krasiński „Irydjon“ poem. dr. — 12/III Belcikowski „Oblężenie Warszawy“ (Przekupka warszawska) — szt. hist.

Łódź — Popularny: 17/II Shaw „Uczeń szatana“ szt. — 24/II Belcikowski „Oblężenie Warszawy“ szt. — 2/III „Ona i jej brat“ z niem., wod. — 9/III Shakespeare „Hamlet“ tr.

Poznań: 17/II D'Emery „Dwie siostry“ dr. — 24/II Krasiński „Irydjon“ poem. dr. — 2/III „Na-

poleon w Hiszpanji“ szt. — 9/III Molnar „Oficer gwardji“ k.

**Teatr Miejski we Lwowie.** Z powodu kończącego się dnia 30 czerwca r. b. terminu dzierżawy teatru miejskiego we Lwowie, Rada Miejska uchwałą z dnia 7 marca rozpisała konkurs, celem wydzierżawienia teatru na nowe sześciolecie: od 1 lipca 1912 r. do 30 czerwca 1918 r. Termin składania ofert, należycie ostemplowanych i opieczętowanych upływa dnia 26 b. m. o godz. 12 w południe.




**Teatr Polski w Warszawie** (z 2 ilustr.). Wre robota koło zakładania fundamentów pod nowy teatr w Warszawie, którego plan i projekt fasady obok podajemy. Zainicjonowany przez dr. Arnolda Schiffmana, popartego przez ordynata hr. Zamoyskiego i Tadeusza hr. Potockiego, na końca tego jeszcze roku otworzy prawdopodobnie swe podwoje publiczności. W następnym numerze poświęcimy nowemu teatrowi więcej miejsca, gdyż mamy przyrzeczone od architekta Czesława Przybylskiego, twórcy planów, nietylko bliższe szczegóły, ale i plany dokładne sceny i przylegających ubikacji.

**Teatr Wileński,** grający cały prawie sezon na „działówkę“, wybiera się na 11 przedstawień do Petersburga od 17 do 26 marca. Razem z tą trupą jedzie Kazimierz Kamiński, który weźmie udział w kilku przedstawieniach.

**Teatr Polski w Łodzi.** Na budowę gmachu dla teatru polskiego w Łodzi do 1 stycznia 1912 wpłynęło około 23.000 rb. gotówką, prócz tego zadeklarowano około 30.000 rb., razem 2.055 udziałów (571 osób) po 25 rb. Obecnie toczą się pertraktacje o bezpłatne uzykanie, względnie kupno, gruntu pod budowę gmachu.

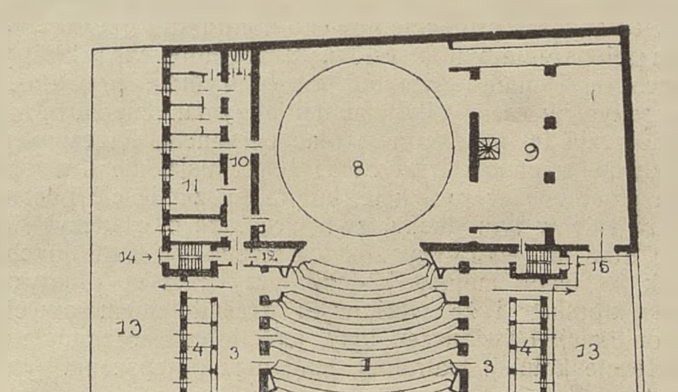
**„Teatr komedji“ w Płocku** przeszedł z dyrekcji p. Wiktora Rakowieckiego pod dyrekcję pp. Grabowieckiego, Czarnowskiego i Guttnera.

**Nowe rozporządzenie teatralne.** Ministerstwo spraw wewnętrznych wydać ma rozporządzenie, pozwalające teatrom austrjackim dawać przedstawienia w Wielki Czwartek, Wielką Sobotę i w dzień Bożego Ciała. Rozporządzenie to jest rezultatem interwencji księdza Zschokkego, sufragana, będącego szefem sekcji w ministerstwie oświaty, podjętej niedawno w Watykanie na prośbę Związku austrjackich dyrektorów teatru.

**Jubileusze.** 20 lutego obchodził w Warszawie 30-letni jubileusz pracy scenicznej Rufin Morozowicz, ulubiony komik teatru Nowości. — 5 marca we Lwowie odbył się jubileusz 10-letniej pracy scenicznej artysty i reżysera opery, Adama Okońskiego. — 14 marca obchodził 25-letni jubileusz artysta teatru Rozmaitości w Warszawie, Paweł Owerlo.

**Subwencje.** Między subwencjami, przyznanymi przez Sejm z funduszów krajowych znajdują się następujące pozycje, dotyczące teatru: Teatr polski w Krakowie 20.000 kor., Teatr polski we Lwowie 56.400 kor., Teatr ruski we Lwowie na różne cele razem 24.500 kor., Teatr ludowy 3.000 kor., Teatr i chóry włościańskie 3.000 kor., Joanna Walewska, wdowa po artyście dramatycznym 200 koron. — Sekcja finansowa Rady miejskiej we Lwowie zgodnie z wnioskiem Komisji Teatralnej uchwaliła subwencję 1.000 kor. dla teatru ludowego bez oznaczenia przedsiębiorstwa. Gdyby żaden z teatrów nie zasługiwał na tę subwencję, kwotę składać się ma corocznie na książeczkę Kasy Oszczędności, a subkomitet, wybrany do sprawy stałego teatru ludowego we Lwowie, obmyśli ewentualne przeznaczenie.

**Zmarli.** 27 lutego zmarł nagle w Krakowie lubiany i ceniony artysta teatru miejskiego, członek Związku, Józef Mielnicki, w wieku lat 49. — We Lwowie zmarł Michał Patiuszenko, lat 37, czł. chóru teatru miejskiego, członek Związku. — W Pradze Czeskiej zmarła jedna z najwybitniejszych czeskich artystek dramatycznych, Otylja Sklenarzowa-Mala, przeżywszy lat 68.




**Plan nowego teatru w Warszawie.**

1) Widownia amfiteatralna. 2) Vestibul (K. kasa). 3) Przejście naokoło widowni. 4) Szatnie. 5) Schody do lóż i foyer. 6) Schody na balkon i do palarni. 7) Toalety i W. C. 8) Scena rotacyjna. 9) Magazyny. 10) Korytarz garderób. 11) Salon artystów. 12) Ambulatorjum. 13) Dziedzińce. 14) Wejście i schody artystów. 15) Wejście i schody orkiestry.

# MOWA

## Dra Tadeusza Dwernickiego,

prezesa filji lwowskiej (II) Związku,

na posiedzeniu Rady m. Lwowa w d. 29 lutego b. r.

(Według stenogramu).

Świetna Reprezentacjo!

Rozprawa w przedmiocie wydzierżawienia teatru miejskiego szerokie otwiera pole do uwag nietylko co do administracyjnej, ale i artystycznej strony kierownictwa sceną narodową we Lwowie, a skoro od 3 lat nie było sposobności, abyśmy mogli w Radzie pomówić obszerniej na temat artystycznego prowadzenia teatru, mam nadzieję, że obecne Prezydjum da nam przed oddaniem teatru na dalsze sześciolecie możność wypowiedzenia się w tym kierunku; dyskusja bowiem taka może być pożyteczną i dla kierownictwa teatru, i dać pewne wskazówki dla personelu artystycznego i wreszcie przyczynić się do wyklarowania pojęć wśród szerszego ogółu publiczności.

Na razie atoli chcę się ograniczyć do ram zakreślonych sprawozdaniem referenta, t. j. do omówienia warunków kontraktu dzierżawy. Przedewszystkim zaznaczam, że w rozprawach komisji teatralnej brałem udział w skromnej roli słuchacza, korzystając przytym z prawa „głosu doradczego“. W tym charakterze przedłożyłem komisji memorjał „Związku artystów“, który to memorjał spotkał się z pewną przyganą ze strony referenta, pomimo, że nawet dyrektor teatru również w komisji jako znawca słuchany, przyznał publicznie, głośno, lojalnie i szczerze, że uważa postulaty artystów, na ogół za uzasadnione, i że byłby szczęśliwy, gdyby się mógł przyczynić do ich urzeczywistnienia. Dyrektor przyznał, że personel teatralny jest w ogóle licho płatny i zgodził się z wnioskiem, który ja postawiłem, ażeby nadwyżkę dochodów, jaka ma wypłynąć z różnych bonifikacji, przyznanych przyszłemu dzierżawcy w projekcie nowego kontraktu, przeznaczyć na polepszenie bytu artystów, szczególniej zaś orkiestry i chóru. Ponadto dyrektor zapewnił mnie prywatnie, że użyje w razie, gdyby nadal otrzymał dzierżawę — nadwyżki tej na poprawę płac personelu. Rzecz więc dziwna a charakterystyczna, że komisja nie uważała za stosowne w projekcie kontraktu zamieścić postanowienie w tym duchu, zwłaszcza, że oświadczył się za nimi tak wytrawny znawca stosunków teatralnych, jak p. Heller, mający 12-letnią czy dłuższą praktykę dyrektorską, i że właściwym uzasadnieniem owych bonifikacji i świadczeń były, jeśli dobrze zrozumiałem intencje komisji teatralnej, tendencja polepszenia bytu artystów.

Jakaż będzie konsenkwencja z nieprzyjęcia takiego postanowienia do kontraktu? Dyrektor Heller zapewnił wobec mnie i komisji, że ma zamiar podwyższenia płac — na wypadek, jeśli będzie nadal dyrektorem. Otóż nie wiadomo, czy będzie dyrektorem, a w takim razie jego następca, który żadnych oświadczeń w tym kierunku nie składał, na podstawie kontraktu, który mamy przed sobą, nie będzie miał obowiązku użyć podwyżki na polepszenie bytu artystów. *(Brawa i oklaski)*. Należało zatym z oświadczenia dyrektora wyciągnąć logiczną konsekwencję i albo umieścić w kontrakcie stosowne zastrzeżenie co do użycia nadwyżki, albo osobną w tym duchu przedłożyć rezolucję, kwestję zaś, w jakiej normie i którym artystom będą podwyższone płace, pozostawić, oczywiście, ocenie, przyszłego dyrektora.

Z oświadczenia dyr. Hellera wynika dalej, że niesłuszny jest zarzut referenta, jakoby petycja, względnie memorjał artystów zawierał żądania „przesadne“, a wyrażenie się p. referenta, że memorjał zrobił na komisji złe wrażenie, może odnosić się chyba tylko do osobistego wrażenia p. referenta. (*Brawa*).

Szan. Panowie! Daruję sobie polemikę z p. kol. Olszewskim, który sam przyznał, że z teatrem ma mało do czynienia, a więcej z przemysłem i handlem (*wesołość*), ale mogę odeprzeć jego twierdzenia, że porównanie płac artystów z płacami rzędników X czy XI rangi jest wprowadzaniem pewnego dyssonansu i dysharmonji. Wszak sam p. Olszewski przed chwilą podnosił wysoko pracę, a szczególnie talenta artystów, ową „iskrę Bożą“, która nie każdemu lada pisarkowi jest dana — więc jakże można twierdzić, że jest dyssonansem, jeżeli ktoś podniesie, że taki z Bożą iskrą talentu artysta jest często gorzej płatny, aniżeli urzędnik manipulacyjny X rangi. Jeżeli p. Olszewski tak wysoko — w słowach — ceni talenta, że domaga się dla nich szczególnej opieki, szkoły dramatycznej, i t. p., to powinien był też konsekwentnie uznać, że praca talentów, wymagająca zresztą wogóle wyższej inteligiencji, specjalnych studjów i wytężenia powinna być lepiej płatna, aniżeli mechaniczna praca przepisywaczy cudzych referatów. Ale p. kolega wyciągnął inną konsekwencję, której nie wypada mi określić inaczej, jak wyrazem: niesłuszność! (*Oklaski*).

Czyż w rzeczy samej żądania artystów są przesadne? Na 89 członków personelu ma, wedle zestawienia p. Referenta, 54 płacę niżej 300 kor. a ściśle biorąc, waha się płaca tych 54 osób między 80, 100 do 240 kor. Bez obawy zarzutu przesady można stwierdzić, że stosunki te są ubolewania godne, opłakane, jeśli tak licho wynagradzana bywa praca, wymagająca szczególnego talentu, często nadzwyczajnego wysiłku, praca przeważnie po nocach (*Brawa.* ***P. r. Olszewski:*** *Oto ton popularny!*)

Jeżeli zaś wejdziemy w bliższe szczegóły, to stosunki przedstawią się o wiele drastyczniej. W liczbie tych, co mają płacę od 100 do 240 kor. miesięcznie, są także artystki, które muszą z tej nędznej płacy nietylko wyżyć, ale są obowiązane sprawiać sobie, z wyjątkiem kostjumów, t. zw. historycznych i fantastycznych, toalety wizytowe, salonowe, balowe, jak wiadomo, najświeższej mody i bardzo kosztowne dla użytku sceny. Jeżeli więc artystki żądają dodatku na toalety, przeznaczone i sprawiane na użytek sceny, a nie na własny prywatny, to jest to postulat słuszny w interesie sceny, w interesie scenicznego powodzenia artystek, a powiem jeszcze więcej, w interesie ich prowadzenia moralnego. (*Oklaski*). Szerzej o tym mówić nie będę. Panowie wszyscy rozumiecie mnie doskonale. (*Potakiwania*). W projektowanej ustawie teatralnej postulat ten znajdzie uwzględnienie, będzie ustawowo określony obowiązek wyznaczania osobnego obok gaży dodatku na toalety sceniczne, aby zapobiedz wyzyskowi pracy kobiecej, a powiem wyraźniej: wyzyskowi kobiety! (*Przeciągłe oklaski w sali i na galerjach.* ***P. r. Olszewski:*** *Dobrego mają adwokata!*)

Pozwolę sobie zwrócić uwagę na niektóre postulaty poszczególne. (*Mówca przytacza ustępy z memorjału Związku art.*)

Co do orkiestry, mającej w teatrze, w operze i operetce, tak ważne zadanie, to jest w niej zaledwie 1 czy 2 artystów, mających płacę po 250 kor., a cały zresztą bardzo liczny personel pobiera poniżej 200 kor., niektórzy tylko po 80 kor., gdy zaś orkiestra rano i w południe ma próby i lekcje, a wieczorem przedstawienie, nie mają przeto członkowie orkiestry czasu i możliwości zarobkowania ubocznego.

Takie płace wobec przedstawionych stosunków nie można nazwać inaczej, jak formą wyzysku talentu, nauki i pracy! (*Oklaski*). Jeżeli ci artyści proszą, ażeby ustanowiono płace w trzech kategorjach: 160, 180

i 200 kor. — a zważyć należy, iż prawie wszyscy mają ukończone wyższe studja muzyczne i konserwatorja — to trzeba naprawdę odwagi, aby twierdzić, że to jest postulat przesadny.

Chór składa się z osób pracujących w nim już po lat 8, 10 i dłużej, a pobierających płacę po 30, 50, 60 do 120 kor.; nieliczni doszli do 140 kor. Te najniższe płace usprawiedliwia się tym, że pobierają je elewi. To uzasadnienie nie odpowiada istocie rzeczy: przecież, ktoś, wstąpiwszy do chóru po dobrym egzaminie, zaakceptowany przez kapelmistrzów i dyrygientów, jeśli pracuje zadowalniająco choćby tylko jeden rok, to przestaje być praktykantem, czy elewem. Chórzyści stawiają postulat, aby płace ich wahały się między 80 a 200 kor. w miarę użyteczności i czasu pobytu na scenie.

Jeżeli chórzysta, śpiewający na scenie lat 15, żąda aby mu dano minimum egzystencji, to znowu potrzeba wielkiej odwagi, ażeby powiedzieć, że to postulat przesadny. ***(P. r. Olszewski:*** *To do nas nie należy.*) Przeciwnie, w dzisiejszych warunkach, w czasach strasznej drożyzny jest to postulat aż nazbyt skromny. A jeżeli p. Olszewskiego raziło porównanie artystów z urzędnikami najniższych rang, to ja przy chórze pozwolę sobie na porównanie jeszcze bardziej dobitne. Najniższa płaca woźnego Magistratu (*brawa, wesołość, oklaski*) wynosi 1260 kor., więc przeszło 100 kor. miesięcznie, a jest wielu, którzy mają i 2100 kor. — a w chórze i orkiestrze mamy a r t y s t ó w, którzy pobierają niżej 100 kor. To przecież są cyfry nad wyraz przykre!

Skoro Reprezentacja miasta zastrzegła sobie ingierencję w sprawach kierownictwa teatru, do tego nawet stopnia, że komisja teatralna ma prawo decydować, czy jakiś artysta ma być wydalony — to przecież powinna bliżej wejrzeć w te tak przykre stosunki materjalne artystów. Nie są oni wprawdzie funkcjonarjuszami gminy, ale nie wolno zapominać, że dyrektor teatru jest tylko pośrednikiem między gminą a samą instytucją teatru. (*Brawa*).

Wprawdzie stosunki gminy są tego rodzaju, że odrazu wszystkim postulatom zadość uczynić nie można, ale należy bodaj starać się zbliżyć do ich zaspokojenia — i jeżeli Świetna Reprezentacja znalazła środki do uzyskania dla przyszłego dzierżawcy nadwyżki w budżecie teatru w kwocie 45—50 tysięcy koron — to ta nadwyżka powinna być obrócona na bodaj częściowe polepszenie doli artystów.

Również inne żądania artystów ograniczają się do minimum, np. co do urlopów. Wszak urzędnicy wszelkich kategorji, pracownicy w biurach prywatnych, nawet pomocnicy handlowi mają ustawowo zapewniony czas urlopu, więc czyż nie słuszne żądanie artystów, pracujących z nadzwyczajnym wytężeniem nerwów, aby im przyznano urlopy. Mówi się, że to kosztowałoby 50.000 koron. Zapewne, gdyby wszyscy artyści mieli urlopy równocześnie, a teatr był przez ten czas zamknięty, ale sądzę, że przez odpowiedni układ repertuaru, możnaby rzecz unormować bez znaczniejszego wydatku i udzielać personelowi urlopów kolejno.

Dalszym postulatem jest t. zw. odpoczynek niedzielny. Rzecz wymaga wyjaśnienia. Nie idzie o to, aby artysta nie grał w niedzielę na scenie, ale o to, aby był zwolniony przed południem od „prób“; przecież i on chce może raz na tydzień pójść do kościoła, a może choć przedpołudnie spędzić w gronie rodziny. (*Oklaski*).

Następnie jest postulat, że dyrektor powinien na 3 miesiące przed upływem kontraktu zawiadomić artystę, czy zamierza z nim kontrakt odnowić, czy nie. Dziś kontrakty odnawiają się z początkiem czerwca, a do ostatniego maja artysta nie wie, czy go dyrektor nadal zaangażuje, jest najzupełniej niepewny swego losu i chleba, a wskutek tego zdany na łaskę i niełaskę dyrektora. Postulat to przeto najsłuszniejszy w świecie.

Dalej, w kontraktach z aktorami jest zastrzeżenie, że artysta angażuje się do pewnego specjalnego rodzaju ról. Otóż bywało i za dyrekcji Pawlikowskiego i za dyrekcji Hellera, że jeśli artysta z jakichkolwiek często osobistych powodów naraził się dyrektorowi, to dyrektor wprawdzie nie usuwał go i nie niszczył materjalnie, bo mu gażę wypłacał rzetelnie, ale zabijał go moralnie, zabijał go w opinji i pamięci publiczności, a co najgorsza zabijał w nim talent, bo go nie puszczał na scenę, układając repertuar w ten sposób, że ów artysta w sztukach przedstawianych nie był potrzebny, nie miał dla siebie roli ze swego fachu, ze swego *genre*'n, a nie dać artyście przez pół roku wyjść na scenę, nie dać mu pola popisu, a choćby tylko ćwiczenia, to znaczy zabić w nim talent, rozgoryczyć i zniechęcić, zniszczyć moralnie. A zatym i postulat o usunięcie możliwości takiego bojkotu jest słuszny i moralny. (*Oklaski*).

Szan. Panowie! Jakkolwiek odpieram stanowczo zdanie referenta, jakoby memorjał zawierał żądania przesadne — to z drugiej strony przyznać muszę i p. referentowi i członkom komisji teatralnej, że w toku dyskusji komisyjnej objawili bardzo wiele dobrej woli i sympatji dla artystów. Realnym wyrazem tej dobrej woli jest przyjęte przez komisję do kontraktu postanowienie, że przyszły dzierżawca teatru ma przedłożyć komisji do zatwierdzenia wzorowy kontrakt i regulamin dla artystów. Jeśli komisja teatralna zechce przy zatwierdzaniu tego kontraktu wysłuchać fachowej opinji Związku artystów i postulaty słuszne uwzględnić, to może znacznie polepszyć stosunki pracy drużyny scenicznej.

Wiadomo Świetnej Reprezentacji, że w Galicji powstał niedawno Związek artystów scen polskich, którego filji mam zaszczyt być prezesem, Związek, mający na celu nietylko starania o polepszenie doli materjalnej aktorów, ale i o podniesienie moralnego horyzontu życia sfer artystyczno-teatralnych. Dyrektor Heller jest członkiem wspierającym Związku. Jak dotąd starała się ta instytucja o utrzymanie zgodnego współżycia artystów z dyrektorem, — a jeśli tendencja ta znajdzie jeszcze poparcie Świetnej Rady przez uwzględnienie słusznych postulatów artystów, akceptowanych przez dyrektora, to wyjdzie to niezawodnie na dobre naszej scenie i teatrowi polskiemu wogóle. W niepłonnej, jak sądzę nadziei, że poparcie takie nastąpi, stawiam następujące dwie rezolucje (*czyta*):

„I. Rada miasta uchwala znaczne finansowe polepszenie warunków dzierżawy teatru dla przyszłego dzierżawcy w tym celu, aby nadwyżka dochodów, uzyskana w ten sposób przez dzierżawcę, była użyta na polepszenie bytu personelu przedewszystkim najniżej płatnego“.

„II. Do komisji teatralnej będzie powoływany, w razie traktowania spraw artystów, reprezentant artystów z głosem doradczym“.

Drugą (II) rezolucję stawiam z powodu, że § 29 projektu kontraktu brzmi: (*czyta*):

„Miejska Komisja teatralna będzie uwiadamiana o wszelkich zaniedbaniach i przekroczeniach artystów, członków chóru, orkiestry i personelu technicznego, na podstawie potwierdzonych przez dyrekcję raportów tygodniowych, wydawanych przez reżyserów, kapelmistrzów i innych przełożonych. Dyrektor obowiązany jest czuwać nad tym, aby artyści do każdego przedstawienia byli należycie przygotowani, odbyli dostateczną liczbę prób, umieli dokładnie swe role, grali starannie i przestrzegali czystości języka. A r t y s t a

(artystka) nie dopełniający tych warunków, jak również ten, którego miejska Komisja teatralna uzna za nieodpowiedniego, winien być, na żądanie miejskiej Komisji teatralnej, wydalony“.

Owóż łatwo zdarzyćby się mogło, że gdy komisja będzie miała decydować o tym, czy ten lub ów artysta jest nieodpowiedni, dyrektor mógłby przedstawić opinję o artyście jednostronną i tendencyjnie fałszywą, podczas gdy artysta nawet bronićby się nie mógł, bo nie byłoby reprezentanta artystów, któryby fałszywie ocenionego kolegę wziął w obronę i sąd o nim sprostował. Krakowska Rada miejska już uznała słuszność postulatu, ażeby w Komisji teatr. zasiadał reprezentant Związku art. z głosem doradczym. Przez to artyści nie wyrosną ponad głowę dyrektora teatru, a będą wiedzieli, ku głębokiemu moralnemu zadowoleniu swemu, że my nietylko uznajemy i podziwiamy ich talent i pracę na scenie, ale i szanujemy ich poza sceną. (*Huczne brawa i oklaski).*

Zwrócę jeszcze uwagę — wracając do sprawy podwyższenia dochodów teatru, że u nas na premjerach opery i operetki teatr bywa przepełniony, a późniejsze przedstawienia już mniejsze przynoszą dochody. Owóż słusznie zwrócił moją uwagę kol. Toepfer, że w wielu miastach za granicą, jak np. w Monachjum, Stuttgardzie, Pradze, są specjalnie na przedstawienia premjerowe opłaty wyższe. Sądzę, że i u nas stosunki dojrzały do tego, że można takie opłaty wprowadzić, z czego mógłby dyrektor osiągnąć kilka tysięcy koron rocznie. Dlatego proponowałbym do § 32 w ustępie ostatnim dodatek w tym duchu, że dzierżawca może podnieść ceny miejsc na występy gościnne znakomitych artystów, oraz na premjery pewnych przedstawień. O tym, na które premjery mogłyby ceny być podwyższone decyduje również komisja teatralna.

W § 27, który mówi o reżyserji, niema wzmianki o kapelmistrzach, którzy przecież w operze tak wielkie mają zadanie i w pierwszej linji winni czuwać nad dobrym wykonaniem całości, nad możliwie doskonałym zespołem solistów, chórów i całej orkiestry. I tu nasi muzycy polscy słusznie żalić się mogą na to, że dyrekcja za mało dba o to, ażeby dyrygientem był Polak. Wszak mamy muzyków, którzy nienajgorzej władają batutą kapelmistrza, — wspomnę tylko Różyckiego i Opieńskiego — a którzy, jak świeżo Fitelberg, otrzymują engagement za granicami kraju, bo tam zdolności ich należycie oceniono.

*(**P. r. Olszewski:** Ale ile tam płacą. Fitelberg dostał obecnie 36000 K. rocznej płacy we Wiedniu).*

Stawiam zatym do § 27 dodatkową klauzulę: „Pierwszego kapelmistrza opery ma dzierżawca podać do zatwierdzenia komisji teatralnej“, — która niewątpliwie dołoży starań, aby o ile możności kapelmistrzem był Polak. (*Powszechne oklaski*).

Przypuszczam, że p. referent na ten postulat się zgodzi.

Wracając do żądań artystów, pozwolę sobie zakończyć uwagą, że ten piękny pałac na placu Gołuchowskich, to nie teatr, to rzecz materjalna, budynek, w którym teatr ma się mieścić; dzierżawca to także nie teatr, to przedsiębiorca, który jest zaledwie tylko częścią istoty teatru — teatr to artyści, to wykonawcy dzieł sztuki, którzy porywami serca i ducha w blaskach swoich talentów odtwarzają dzieła sztuki dramatycznej, a przedewszystkim sztuki polskiej. Rada m. Lwowa, stolicy kraju, jeśli zaopiekuje się losem artystów, tym samym złoży dowód, że jej los i rozwój teatru narodowego leży istotnie na sercu. *(Długotrwałe powszechne oklaski*).

# SPRAWY ORGANIZACYJNE.

**Subwencja dla Związku.** Komisja budżetowa Rady miejskiej w Krakowie na pełnym posiedzeniu uchwaliła przyznać Związkowi subwencję w kwocie 200 kor.

**Regulamin dla filji** (dokończenie).

8) Wydział zarządza sprawami filji i prócz ogólnych zadań, wypływających ze statutu, ma obowiązek:

*a)* przyjmować do filji członków, których potwierdza następnie Zarząd Główny. W tym celu każdy nowy członek winien podpisać deklarację, przesyłaną przez Wydział Zarządowi przy miesięcznym sprawozdaniu. Przytym członek może być przyjęty tylko wtedy, gdy jednocześnie złoży wpisowe (ewentualnie część) oraz wkładkę przynajmniej za 1 miesiąc. W razie odmowy przyjęcia pieniądze podlegają zwrotowi;

*b)* co miesiąc między 1 a 5 wysyłać do Zarządu Głównego według podanych wzorów sprawozdanie ogólne i kasowe. Zarząd może uchwalić dla niektórych filji częstsze rozsyłanie sprawozdań;

*c)* przynajmniej raz na miesiąc odbywać posiedzenia, na których załatwiać ma wszelkie lokalne sprawy, przyjmować członków i t. d. Streszczenia protokółów należy dołączać do miesięcznych sprawozdań.

9) Budżet wydatków każdej filji zatwierdza Zarząd Główny na skutek przesłanego odpowiedniego wniosku ze strony Wydziału filji. Przewyżkę dochodów należy przy każdym miesięcznym sprawozdaniu przesyłać do Zarządu, do Kasy głównej.

10) Każdy członek po przyjęciu przez Zarząd Główny otrzymuje legitymację z sekretarjatu, którą winien co pewien czas (co 3 miesiące) przedkładać Wydziałowi filji lub sekretarjatowi dla odnotowania zapłaconych wkładek. O ile ktoś przestaje być członkiem, winien legitymację zwrócić. Do obowiązków członka należy zawiadomienie filji i sekretarjatu o każdorazowej zmianie adresu.

11) Z wszelkich widowisk na dochód Związku Wydział filji winien nadesłać Zarządowi w ciągu 2 tygodni szczegółowy rachunek.

12) Zarząd Główny ma prawo każdego czasu polecić komisji kontrolującej filji dokonanie szkontrum i zażądać od niej sprawozdania; w braku komisji ma prawo dokonać tego sam przez upoważnioną specjalnie osobę, lub zwołać Walne Zebranie filji.

13) W razie działania filji na szkodę Związku — Zarząd Główny ma prawo rozwiązać ją. Wszystkie dokumenty i majątek mają być zwrócone wtedy Zarządowi Głównemu, co ma również nastąpić w razie dobrowolnego rozwiązania filji ($^3/_4$ głosów na Walnym Zebraniu) lub rozpadnięcia się z powodu braku członków.

14) Filje, istniejące przy teatrach wędrownych, obowiązane są do zawiadamiania sekretarjatu o każdej mającej nastąpić zmianie miejsca pobytu.

15) Jeżeli w jednym teatrze jest mniej niż 5 członków, mogą oni obrać męża zaufania, zatwierdzonego przez Zarząd Główny, który zbiera wkładki i odsyła je do Zarządu, oraz spełnia artystyczny i administracyjny zarząd w swym kółku. Ta honorowa czynność trwa do końca engagement męża zaufania, zresztą uchwałą Zarządu lub wyborców może być przelaną na kogo innego.

16) Zresztą filja opiera się we wszystkich sprawach na statucie Związku i statucie filji Związku z uwzględnieniem lokalnych warunków.

**Z teatru „Nowości“ w Krakowie** od członków chóru dochodzą skargi na niezwykle nizkie gaże i brak jakichkolwiek kontraktów. Gaże kobiece wynoszą zaledwie 20 (!) koron miesięcznie, a więc po 66 hal. dziennie, mężczyźni zaś są na honoracji i mają aż (!)

po 1 kor. dziennie. Nawet za dwukrotne występy w niedziele wysokość gaży i honoracji nie zwiększa się. Przytym wszyscy muszą być przygotowani z dnia na dzień wobec braku kontraktów na utracenie nawet tych minimalnych dochodów. Czy przy podobnych warunkach może być mowa o jakichkolwiek artystycznych wymaganiach? Zadaniem Związku nie jest podkopywanie bytu młodych instytucji, ale dbałość o dobro członków i obrona godności teatru i stanu aktorskiego, a wciąganie do teatru ludzi, nic z nim nie mających wspólnego, odrywanie od innych zajęć, sprzyja tylko wytwarzaniu t. zw. proletarjatu aktorskiego. Przeciwko temu Związek musi walczyć.

**Zalegający z wkładkami.** Członkom, zalegającym z wkładkami, przypominamy, ze w razie niezapłacenia wkładek przez trzy miesiące Zarząd ma prawo członka wykreślić. Członek wykreślony może być przyjęty z powrotem tylko po zapłaceniu zaległych wkładek i ponownego wpisowego. Zaległości mogą być spłacane w ratach, w wyjątkowych zaś wypadkach Zarząd może je zupełnie umorzyć.

# Z ZARZĄDU.

## Z VII posiedzenia Zarządu Głównego Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich.

Dnia 17-go marca 1912 r. Zarząd Główny odbył zwyczajne posiedzenie, na którym przyjęto 21 nowych członków, oraz wykreślono 1-go z powodu niepłacenia wkładek. W dalszym ciągu przyjęto do wiadomośći utworzenie się grupy w teatrze Nowości w Krakowie i zatwierdzono wybór męża zaufania i jego zastępcy. Po wysłuchaniu sprawozdania prezesa i 1 wiceprezesa z pobytu we Lwowie w sprawach Związkowych i po załatwieniu kilku lokalnych spraw, zatwierdzono sprawozdanie komitetu redakcyjnego i upoważniono go do dalszego wydawania pisma.

## W sprawie odpowiedzi dyr. Hellera na memorjał filji II Związku.

W liście swoim do dzienników lwowskich z d. 6 b. m. pisze p. Heller — dyrektor teatru miejskiego, że memorjał „Związku Artystów“, złożony Komisji teatralnej, przy Radzie m. Lwowa podaje szczegóły niezgodne z rzeczywistym stanem rzeczy, i że te szczegóły przedstawiają stosunki teatru w fałszywym świetle.

Po porównaniu punktów listu p. Hellera z odpowiednimi ustępami memorjału okazuje się, że zarzuty te są conajmniej niesłuszne.

1 punkt listu p. Hellera nic nikomu nie wyjaśnia, gdyż p. Heller podaje podwyżki gaż artystów procentowo. Nie widać z tego, jak wysokie były gaże przed sześciu laty, — a jak się one przedstawiają obecnie.

Memorjał zaś podaje (str. 6): „Gaże w teatrze naszym, jakkolwiek tu i owdzie doznały w ostatnim sześcioleciu podwyższenia, są jednak bardzo małe i wahają się w kwotach 80 do 200 koron przeważnie, niewielka tylko ilość artystów ma gaże w kwotach pomiędzy 200—400 kor., a gaże wyższe są zupełnie wyjątkowe“. Memorjał przemilczał nawet, że jest w teatrze młody adept sztuki dramatycznej o 50 koronowej miesięcznej gaży.

W 2 punkcie listu znajdujemy twierdzenie: „Związek Art.“ podaje, że w orkiestrze teatralnej są płace po 80, 120, 140 kor (!), a tylko jeden pobiera 250 kor. miesięcznie“, — otóż konstatujemy, że w memorjale (str. 13) napisano: „Na 51 członków orkiestry ma zaledwie pięciu gażę w wysokości 200 250 kor., wszyscy inni mają gaże niższe, począwszy od 80 k.“ — co jest zgodne z faktem.

W 3 punkcie listu p. Heller pisze: „Memorjał Zw. Art. podaje, że płace chóru są okropne, a najniższe wynoszą 30 kor. miesięcznie!“

Konstatujemy, że w memorjale napisano: „Płaca członków chóru jest tak szczupła, że członkowie chóru niemal wszyscy żyją w skrajnej nędzy, zaledwie niewielu z nich pobiera płacę ponad 100 kor. miesięcznie mimo, że za czasów dyrektury Wgo Ludwika Hellera płace chóru na ogół zostały znacznie podniesione w stosunku do płac dawniejszych“ i t.d. O 30-to koronowej i innych poszczególnych wysokościach gaż memorjał nie wspomina mimo, że właśnie podczas układania memorjału była jedna osoba w chórze (p. Kramusowa) mająca 30 koron gaży miesięcznej, która przed samym nowym (1912) rokiem wzięła dymisję.

Memorjał był wygotowany 22 listopada, a Komisji teatralnej doręczony w parę dni potym. Czy i o ile w międzyczasie p. Heller podwyższył gażę we wszystkich trzech działach (artyści, chór, orkiestra), tego nie wiemy, jednak „Związek“ nie może ponosić żadnej odpowiedzialności za te autentyczne fakty, które umieścił w memorjale, jak również za te niezgodne z prawdą dane, które p. Heller umieścił w swoim liście.

Co się tyczy maszynistów, o których p. Heller wspomina w swoim liście, to ci trzymając się solidarnie i grożąc przy każdej okazji strajkiem, uzyskali u p. Hellera bonifikacje.

To prawda, ale to niema nic wspólnego z memorjałem artystów! Pocóż więc p. Heller tę sprawę w liście swoim podnosi?

Pisze p. Heller w swoim liście: „Przykro mi bardzo, że „Związek art.“ podawał do publicznej wiadomości fakta, nie zgadzające się z prawdą“ — i — „pociesza mnie jednak to, że redakcją tego memorjału zajmowały się jednostki, a przed ogłoszeniem nie odczytano tego memorjału na ogólnym zgromadzeniu, nie przedstawiono mi do przeczytania, choć jestem członkiem „Zw. Artyst.“ i choć Wydział wyraźnie oświadczył, że wspólnie ze mną memorjał opracuje“.

Otóż, jak z powyższych porównań punktów listu p. Hellera z odnośnymi ustępami memorjału wynika, nie „Związek“ w memorjale, lecz p. Heller w swoim liście podał fakty niezgodne z prawdą.

Co się tyczy redagowania memorjału przez jednostki, to rzecz bardzo naturalna, że ponieważ w Wydziale 2-giej, lwowskiej filji Związku jest 8 osób razem z prezesem mecenasem Dwernickim i Wydział, z tych ośmiu osób złożony, przez Walne Zgromadzenie Artystów i Artystek teatru lwowskiego upoważniony był do zredagowania memorjału na podstawie postulatów, przyjętych przez ogólne głosowanie i najskrupulatniej wniesionych do protokółu Walnego Zgrom. z dnia 19 maja 1911 r. bez zastrzeżenia, że Wydział ma przyjść przed ponowne Walne Zgromadzenie z gotowym memorjałem i takowy odczytać — przeto Wydział postąpił w myśl upoważnienia danego mu przez Walne Zgromadzenie i obowiązek swój spełnił należycie.

Co się tyczy pominięcia osoby p. Hellera i nie zaproszenia go, mimo „oświadczenia Wydziału“, do opracowania memorjału, jak również nie przedłożenia p. Hellerowi memorjału po wykończeniu go, to musimy oświadczyć, że Wydział, o ile nam wiadomo, oświadczenia takiego p. Hellerowi nie składał.

# Z SEKRETARJATU.

**Nowi członkowie** przyjęci przez Zarząd Główny pp.: Kajetan Kopczyński — Nr. leg. 266; Stanisław Czerniak — Nr. leg. 267; Marja Czerniakowa — Nr. leg. 268; Eleonora Królikowska — Nr. leg. 269; Aleksander Bogusiński — Nr. leg. 270; Stanisław Szatkowski — Nr. leg. 271; Kazimierz Justian — Nr. leg. 272; Franciszek Szymański — Nr. leg. 273; Leontyna Karska — Nr. leg. 274; Czesława Celińska — Nr. leg. 275; Antoni Szarek — Nr. leg. 276; Marjan Senowski Nr. leg. 277; Wiktorja Arciszewska — Nr. leg. 278; Stanisław Bogusław Kubiński — Nr. leg. 279; Eugienjusz Białek — Nr. leg. 280; Zdzisław Dobrzański — Nr. leg. 281; przyjęci do Filji i potwierdzeni przez Zarząd Główny. — Filja 2: Mieczysław Rutkowski — Nr. leg. 280; filja 5: Władysława Podhorska — Nr. leg. 283; Władysław Rossakiewicz — Nr. leg. 284; Kazimierz Pasternak — Nr. leg. 285; Marja Pasternak — Nr. leg. 286.

**Przestali być członkami.** Wykreślono z powodu niepłacenia wkładek p. Franciszka Dorowskiego (Nr. leg. 2).

**Kwestjonarjusze.** Notatka, zamieszczona w Nr. 1 „Świata Teatralnego“, odniosła w pewnej mierze pożądany skutek, gdyż nadchodzą zewsząd wypełnione kwestjonarjusze, ale jeszcze za wolno i nielicznie. Wobec tego zwracamy się jeszcze raz do wszystkich, którzy pracują lub pracowali na scenie, a dotychczas nie odesłali kwestjonarjusza lub go wcale nie otrzymali — z prośbą o zwrot, albo o nadesłanie adresu celem przesłania druku. Podkreślamy, że dane, które czerpać będziemy mogli z dokładnie wypełnionych kwestjonarjuszy, mają dla nas ważne znaczenie. Prosimy przeto o pośpiech i o nakłanianie innych do wywiązania się z koleżeńskiego obowiązku.

**Legitymacje.** Przypominamy członkom o konieczności odebrania z sekretarjatu legitymacji. W tym celu należy złożyć lub nadesłać deklarację (tyczy się to członków, którzy przystąpili do Związku przed październikiem 1911 r.) o przystąpieniu do Związku i poddaniu się przepisom statutu, regulaminu i uchwałom Organów Związku, załączyć 50 hal. jako zwrot kosztów druku legitymacji (można w markach), oraz ewentualnie marki na odesłanie legitymacji.

Dotychczas zaofiarowały rabat dla członków Związku (za okazaniem legitymacji) następujące firmy:

W Krakowie: Reim i Ska, Rynek A-B — perfumy, mydła, artykuły toaletowe, szminki, artykuły sportowe — 10%.

Kawiarnia Teatralna, nawprost teatru — 20%.

E. Smidowicz, Rynek A-B — perfumy, przybory toaletowe — 10%.

Z. Zdanowicz, Szczepańska 7, obuwie — 10%.

(C. d. n.).

# Z FILJI.

Przypominamy filjom, że sprawozdania miesięczne ogólne i kasowe mają być nadsyłane stale na 5 każdego miesiąca i bezwarunkowo według wzorów przez Zarząd opracowanych i wydanych.

**Teatr miejski w Krakowie** (oddział główny) liczy obecnie 51 członków. Wpływy za luty wyniosły 110 kor. 31 hal.

**Filja 2** (Teatr miejski we Lwowie).

**Filję 3** (teatr ludowy w Krakowie, później Nowy we Lwowie) jeszcze raz wzywamy o nadesłanie sprawozdań, rachunków i protokółów. Członków tej filji prosimy o podanie adresów.

**Grupa 4** (Teatr Nowości w Krakowie). Artyści tego teatru, należący do Związku, utworzyli w ostatnich dniach grupę z mężem zaufania, kol. Modzelewskim, i jego zastępcą, kol. Karlińskim, na czele. Do grupy, która otrzymała liczbę 4, należy w obecnej chwili 8 członków.

**Filja 5** (Chór teatru miejskiego we Lwowie). Wydział odbył dwa posiedzenia: 14 lutego i 6 marca w sprawie „kontraktu wzorowego“. Rozpatrzono i dopełniono projekt „kontraktu“, opracowany przez komisję Zarządu głównego. Przyjęto 5 nowych członków, tak, że filja liczy obecnie 37 członków. Prezesem jest dr. Dwernicki, wiceprezesem Karol Pietraszewski, sekretarzem — Teodor Kramus, skarbnikiem A. Głowacki. Wpływy za luty wyniosły 28 kor. 36 hal.

**Gdzie niema filji?** Artyści kabaretowi we Lwowie mimo wyrażonego przed kilku miesiącami zamiaru dotychczas nie założyli własnej filji ani grupy. Projekt wyszedł z ich łona, przez Zarząd został przychylnie załatwiony, i, niestety, poza obręb słów nie wyszedł. Wzywamy przeto członków Związku, zatrudnionych w kabaretach lwowskich, by pomyśleli o założeniu filji, a choćby o utworzeniu grupy.

# PO ZA ZWIĄZKIEM.

**Muzeum teatralne w Warszawie.** „Kur. Warsz.“ donosi, że podjęto myśl utworzenia muzeum teatralnego. Pod przewodnictwem prezesa teatrów, komisja muzealna, złożona ze specjalistów i osób, obeznanych z życiem teatrów oraz z dziejami sceny warszawskiej, będzie czuwała nad zbiorami i kwalifikowała do nich świeże nabytki. Dyrekcja teatrów pragnie pozyskać wszystko, co ma związek z historją teatrów warszawskich, i skłonna jest nawet do nabywania wartościowych przedmiotów, mających styczność z stuletniemi dziejami sceny warszawskiej. Zamierzona przebudowa sceny teatru Rozmaitości ułatwi uzyskanie lokalu na pomieszczenie projektowanego muzeum, które zacznie się gromadzić początkowo w archiwum.

O potrzebie założenia Muzeum Teatralnego pamiętał Związek i już we wrześniu ubiegłego roku zwrócił się do ogółu aktorskiego z krótką wzmianką w tej sprawie, pisząc w odezwie dołączanej do rozsyłanych kwestjonarjuszy: „Zakładamy z tych kwestjonarjuszy podwalinę pod przyszłe Muzeum Teatralne i prosimy Was o dołączanie do wypełnionych list fotografji, rysunków, przedmiotów i t.p., które chcielibyście przechować w Muzeum, a my otoczymy Wasze pamiątki należytą opieką“.

I dziś, przyklaskując myśli założenia Muzeum w Warszawie, obejmującego historję teatrów warszawskich, ponawiamy wezwanie o pomoc koło założenia, Muzeum Teatralnego ogólnopolskiego, które powstać musi jaknajprędzej, aby ratować cenne pamiątki po świetnej przeszłości teatru polskiego, które dziś marnują się w rozproszeniu.

# PRZEGLĄD PRASY.

**O kulturze teatralnej.** W „Życiu“ lwowskim z dnia 17 lutego B. H. („W sprawie kultury teatralnej słów kilka“) daje odprawę p. L. Skoczylasowi, który w artykule pod tytułem „O kulturze teatralnej“ (Nr. 47 „Słowa Polskiego“ z dnia 29/I.) usiłuje dowieść, że kultura teatralna polska upada, że publiczność „wstydzi się iść do teatru po poezję“.

B. H. obala twierdzenia p. Skoczylasa o upadku polskiej kultury teatralnej, wskazując na powodzenie sztuk Wyspiańskiego, jeśli nie wszystkich to tych, które odpowiadają wymaganiom sceny, Słowackiego, Ibsena, Hauptmanna (Dzwon, Hanusia). Wskazuje, że nie można mówić o upadku, skoro dawniej było gorzej, nie lepiej: literatura poszła naprzód — daje nie typy, lecz charaktery, bardziej indywidualizowane, uproszczono djalog, pogłębiono idee; w grze odrzucono pozerstwo, patos, rzucanie się głosowe i ruchowe, komedjanckie giesty, a mamy skupienie, prostotę, zbliżenie sztuki do prawdy i natury. Przyznaje słuszność zarzutowi p. Skoczylasa o zaniedbaniu dykcji, ale bo i szkół dramatycznych niema takich, które godne byłyby objąć sukcesję po Bogusławskich i Deryngach. Język polski w Poznańskim i Królestwie upośledzony, a to odbija się nie tylko w teatrze, ale i w publicystyce, język dzienników lwowskich i krakowskich roi się od sort, wykonuje, zaglądnijmy. Nie zgadza się na żądanie przez p. Skocz. od aktorów „do szału posuniętego ukochania ojczystego słowa“ przedewszystkim dlatego, że mowę ojczystą kochać się powinno prost bez szałów, jak dom rodzinny, jak kraj, cicho a głęboko, a powtóre, bo ukochanie to jest, choćby nawet i dykcja u wielu była zaniedbana. Bo gdyby nie było, to cóżby pchało aktora na tułaczkę, nędzę, poniewierkę, na które jest skazany? Że rezultaty pracy polskich artystów dramatycznych są różne od rezultatów pracy artystów dramatycznych niemieckich, francuskich lub rosyjskich, to choćby dlatego, że aktor polski musi grać rolę po kilku dniach lub tygodniach najwyżej, a tamci miesiącami je studjują. O różnicy gaż — lepiej nie mówić. U nas na palcach można policzyć jednostki po europejsku wynagradzane. Poziom kwalifikacji umysłowych polskiej rzeszy aktorskiej, znakomicie podniósł się w stosunku do dawnych dobrych czasów i dalej stale się podnosi, a więc gdzie stwierdzony upadek kultury teatralnej?

**„Lwów teatralny“** — pod tym tytułem rozpoczął wychodzić we Lwowie 3 marca b. r. tygodnik „poświęcony sztuce scenicznej i estradowej, najlepszy przewodnik po teatrach, koncertach i widowiskach lwowskich“.

# NOWE KSIĄŻKI.

**Zdzisław Jachimecki „Ryszard Wagner“** z 80 ilustracjami i nutami, Lwów 1912, cena w oprawie 10 K.

Jako XII tom pięknego i cennego wydawnictwa „Nauka i Sztuka“ ukazało się dzieło młodego badacza, Zdzisława Jachimeckiego, o Wagnerze. Już szata zewnętrzna książki każe zaliczyć ją do najpiękniejszych, jakie w ostatnich czasach wyszły po polsku, a uboga polska literatura krytyczna muzyczna wzbogaciła się bardzo cennym nabytkiem. Pozostawiając szczegółowe omówienie specjalistom, ze swej strony musimy gorąco polecić książkę wszystkim naszym „wagnerzystom“ i „niewagnerzystom“ jako bezstronne, a treściwe i interesujące przedstawienie rozwoju twórczości wielkiego muzyka-dramaturga.

## ODPOWIEDZI REDAKCJI.

Panu **A. P.** Artykuły sprawozdawcze o premjerach obecnie i w takiej formie w piśmie naszym miejsca znaleźć nie mogą. Prosimy o artykuły ogólne o teatrze.

Panu **Wł. P.** Prosimy o wszystkie trzy artykuły, tematy bowiem w zupełności odpowiadają programowi pisma.

Pani **M. M.** Artykuł z powodu nazbyt lokalnego zabarwienia do pisma iść nie może. Kwestja jednak, poruszona w nim, znajdzie uwzględnienie w innym ujęciu.

Panu **Prohasce w Moskwie.** Dziękujemy za życzenia i prosimy o dalsze popieranie naszych usiłowań i dążności.

## CENY OGŁOSZEŃ.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Cała strona | K. 40·— | 1/8 strony | „ 8·— |
| 1/2 strony | „ 25·— | 1/16 strony | „ 5·— |
| 1/4 strony | „ 15·— | Wiersz petitowy | „ —·50 |

Przy kilkakrotnych powtórzeniach — 25% opustu.

**PROSIMY CZYTELNIKÓW O POPIERANIE PISMA PRZEZ WSPÓŁPRACOWNICTWO, PRENUMEROWANIE I ZYSKIWANIE NOWYCH ABONENTÓW.**







Wydawca i redaktor: **Marjan Jednowski.** — Nakładem Związku. — Drukarnia i Litografja „Polonia“, Kraków, Zacisze 2.

# ŚWIAT TEATRALNY

Rok I
Warszawa—Kraków
Wrzesień 1912

№. 2 (8)

WARUNKI PRZEDPŁATY:
Rocznie 2 rb. (5 koron, 5 marek)
Półrocznie 1 rb. (2 k. 50 hal., 2 m. 50 pf.)
Numer pojedynczy 20 k. (50 hal. 50 pf.)
We wszystkich księgarniach.

**Warszawa, Smolna 34**
**Nr. telef. 280-92.**
Redaktor przyjmuje od 3—5 pp.
Na Galicję: Księgarnia D. E. Friedleina
**w Krakowie, Rynek Gł. 17.**

CENY OGŁOSZEŃ:

| | | | |
|---|---|---|---|
| Cała strona | 25 rb. | 1/8 str. | 5 rb. |
| 1/2 str. | 15 rb. | 1/16 str. | 3 rb. |
| 1/4 str. | 8 rb. | Wiersz petit. | 30 k. |

Na 1 stronie i w tekście 50% drożej.
Przy powtórzeniach 25% taniej.

## Treść Nr. 2 (8).

# ŚWIAT TEATRALNY

Warunki przedpłaty:
Rocznie: 2 rb., 5 kor., 5 marek.
Półrocznie: 1 rb., 2 kor. 50 hal., 2 m. 50 pf. z przesyłką.
Numer pojedynczy 20 kop., 50 hal., 50 pf.

**Redakcja i administracja:**
**Warszawa, Smolna 34.**
Nr. telef. 280-92.

**MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY SPRAWOM TEATRALNYM.**
ORGAN ZWIĄZKU ARTYSTÓW i ARTYŚTEK TEATRÓW POLSKICH w GALICJI.

**Wychodzi 20 każdego miesiąca**
pod kierunkiem **Władysława Kopczewskiego.**

CZŁONKOWIE Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji otrzymują pismo **bezpłatnie.**

**Rok I. № 2 (8)**
**Warszawa-Kraków**
**Wrzesień. 1912.**

Przyjmują przedpłatę oraz sprzedają oddzielne numery wszystkie księgarnie i biura pism, a także sklep stowarzyszenia Artystów T. Rz., gmach Teatru Wielkiego w Warszawie. Na Galicję skład główny w księgarni D. E. Friedleina — Kraków, Rynek 17.

## Schronisko dla aktorów scen prywatnych.

„*Biednemu zawsze wiatr w oczy*" — w tym przysłowiu zawarto treść całego niemal życia — aktora prowincjonalnego.

I gdy nawet ludzie dobrej woli przypomną sobie o tym skromnym krzewicielu mowy ojczystej w najdalszych zakątkach kraju, o tym pracowniku niestrudzonym, u podstaw sztuki polskiej, i gdy najszlachetniejszymi pobudkami altruizmu kierowani, zapragną bodaj weteranom scen prowincjonalnych zapewnić przytułek na starość, to... „*Zanim słonko wzejdzie, rosa oczy wyżre*".

Rok przeszło upłynął, gdy pod wrażeniem samobójczego zamachu aktora, Romana L., który 35 lat życia strawił na deskach teatrów prowincjonalnych, sprawa ufundowania schroniska dla aktorów scen prowincjonalnych weszła na porządek dzienny. Utworzył się specjalny komitet z redaktorem „Kur. Warszawskiego" i adwokatami przysięgłymi na czele, z udziałem aktorów sceny warszawskiej i prowincjonalnych. Znalazł się mecenas, który ofiarował tysiąc rubli na schronisko...

I po roku, 60-letni b. aktor, Józef Zbrożek, nie mogąc się doczekać upragnionej chwili, gdy schronisko przygarnie go pod swój dach, odebrał sobie życie...

Czy na więcej wypadków czekacie?... Czy nie domyślacie się, że poza ujawnionymi, głośnymi wypadkami — kończenia rachunków z życiem, niedola starców-aktorów snuje się żałobną nicią poprzez żywot społeczeństwa?...

Czas, czas nareszcie, otrząsnąć się się z lenistwa — i zabrać się do czynu twórczego, do którego urzeczywistnienia trzeba tylko dobrej woli!

Trzeba coprędzej wprowadzić w czyn uchwałę komitetu organizującego Schronisko, zawartą w protokule ostatniego posiedzenia tej komisji, przytoczonym poniżej w streszczeniu.

„Przewodniczył redaktor K. Olchowicz, pióro trzymał p. F. Reinberg, referował sprawę p. K. Hoffman, wskazówek prawnych udzielał mecenas L. Papieski.

Teatry Warszawskie przedstawiali pp. A. Bednarczyk i J. Mikulski, przedstawicielem scen prywatnych był p. Orliński, Polskie Towarzystwo dramatyczne reprezentował p. J. Dawison.

Zebrani uznali *jednomyślnie* potrzebę stworzenia schroniska dla wszystkich artystów-weteranów scen polskich w Królestwie, gdy *zaprojektowane przez Stowarzyszenie artystów scen warszawskich schronisko*, w myśl swej ustawy, zapewniać może przytułek *tylko swym stowarzyszonym, pracownikom Teatrów Rządowych*".

Wyłoniona z komitetu organizacyjnego podkomisja prawna w osobach mecenasów L. Papieskiego, E. Waydla i Ap. Kostry, po wysłuchaniu objaśnień, delegowanych przez komitet pp. Mikulskiego, Orlińskiego i Hoffmana, uprosiła p. Kostrę *o zredagowanie ustawy Schroniska dla aktorów scen prywatnych w Królestwie Polskim*.

Projekt ustawy tej mecenas Kostro już zredagował, przejrzeli zaś ją i uznali za dobrą pozostali członkowie podkomisji prawnej.

Ustawę tę winni podpisać członkowie-założyciele i z tą chwilą można będzie rozpocząć starania o zatwierdzenie i wprowadzenie w życie ustawy, tymbardziej, że odpowiedni fundusz na koszta wstępne jest złożony w redakcji „Kurjera Warszawskiego".

Są wszelkie dane, że władza ustawę Schroniska zatwierdzi; skoro w Petersburgu istnieje schronisko dla aktorów scen prywatnych rosyjskich, dlaczegóżby w Warszawie nie miało istnieć schronisko dla aktorów polskich?...

I niech nikt nam nie mówi, że zakładając Schronisko dla aktorów scen prywatnych, wchodzimy w drogę stowarzyszonym pracownikom teatrów rządowych: ci już prowadzą akcję w całym biegu toczoną—mają grunt pod Schronisko, kilka tysięcy rubli gotowizną, zbierają składki, mają oparcie w swym Stowarzyszeniu i t. d.

A weteranom scen prywatnych nierównie pilniej do Schroniska, niż pracownikom teatrów rządowych... Ich to sprawa paląca... Nie należy prawdy kryć pod korcem, nie należy bałamucić opinji publicznej zapewnieniami, że, gdy Schronisko dla artystów scen warszawskich stanie, to „choć ustawa nie zezwala — uda się wkręcić do Schroniska i jakiego nieszczęśnika z prowincji..." lub, że się dla nich kupi pod Warszawą jakąś chałupkę (za pieniądze Stowarzyszenia) i tam osadzi inwalida z prowincji...

Adwokaci przysięgli, którzy czytali ustawę Stowarzyszenia pracowników teatrów rządowych warszawskich stanowczo oświadczają, iż niema nawet mowy o tym, żeby do Schroniska, pobudowanego kosztem tych stowarzyszonych, mógł się dostać niestowarzyszony, zatym aktor scen prywatnych.

Niechętne dla Schroniska aktorów scen prywatnych stanowisko Stowarzyszenia aktorów sceny warszawskiej nic nie pomaga sprawie Schroniska dla aktorów i pracowników tej sceny: bo np. Czesław Janowski, który przesłał 300-rublową ofiarę na Schronisko wspólne dla wszystkich aktorów, kiedy się dowiedział, że w Schronisku owym będą tylko stowarzyszeni pracownicy teatrów rządowych, cofnął połowę swej ofiary, przeznaczając ją na schronisko dla aktorów scen prywatnych; stanowisko zaś takie opóźnia tylko sprawę żywotną założenia tego, *potrzebniejszego* schroniska dla aktorów scen prowincjonalnych.

Do czynu więc! Oby już w najbliższych numerach „Świata Teatralnego“ znaleźć się mogła zatwierdzona *ustawa Schroniska dla aktorów scen prywatnych.*

*Karol Hoffman.*

# DZIAŁÓWKA BEZ UDZIAŁOWCÓW.

Nasz korespondent z Wilna donosi nam o bezprzykładnym postępowaniu pp. Pawłowskiego i Strycharskiego, którym gremjum koleżeńskie powierzyło prowadzenie w sezonie bieżącym teatru działowego w Wilnie.

Na zasadzie wyborów całego gremjum artystów komitet popierania tejże sceny w Wilnie oddał w dobrej wierze teatr wraz z zapomogą kilku tysięcy rubli „działówce“, by grono utalentowanych i zgranych ze sobą artystów od chwili założenia polskiej sceny w Wilnie mogła dotrwać do czasu objęcia steru teatru przez nowego dyrektora w budującym się obecnie gmachu teatralnym.

Kiedy artyści podpisy swoje jako wyborcy złożyli, a komitet wybranych zatwierdził, wtedy wyżej wymienieni zaczęli urządzać reformy dla siebie samych najwygodniejsze, nie licząc się ani z celem komisji, ani z pragnieniami członków „działówki“, ani wreszcie z publicznością.

A więc w pierwszym rzędzie usunięto z „działówki“ wszystkich artystów dawniejszych lub postępowano z nimi tak, by sami niechęć „dyrekcji“ odczuli i szukali miejsca gdzieindziej. Komisja rewizyjna „działówki“, złożona z artystów: Wiślańskiego, Kindlera i Folty otrzymała dymisję. W ten lub inny sposób pozbyto się różnych aktorów, stanowiących podporę „działówki“ i pracujących z pożytkiem dla sceny wileńskiej, jak pp. Szymańskiego, Rylla, Borawskiego i in., a na miejsce ich zaangażowano nowych, gwarantując niektórym, a przedewszystkim sobie samym stałą gażę. I tworzy się w ten sposób „działówka bez udziałowców“.

Pp. Pawłowski i Strycharski zostali powołani na kierowników przez pełny skład „działówki“ i przez pozbycie się części wyborców równocześnie osłabiają znaczenie swego wyboru, a w każdym bądź razie udzielenie dymisji komisji rewizyjnej nie pozwala nad tą sprawą przejść do porządku dziennego. Jeżeli wybrani kierownicy nie uważali za możliwe pracować w komplecie wskazanym powinni byli zrzec się prowadzenia teatru, a w żadnym razie nie mogli ułatwiać sobie zadania przez pozbywanie się niektórych osób bez zgody ogółu. Zagwarantowanie niektórym artystom stałej gaży narusza również znaczenie „działówki“ i wkracza w zakres praw i przywilejów pojedyńczych członków, zwiększając ich ryzyko, W danym wypadku wszyscy członkowie winni w równej mierze dbać o sukces, będąc jednakowo zainteresowani w dochodach przedsiębiorstwa. Tak nie jest, skoro niektórzy otrzymywać mają stałą, niezależną od dochodów gażę. Można systemu „działówki“ nie uznawać (i my sami chętnie po tej stronie staniemy), ale skoro się na nią zgodziło, należy prowadzić akcję konsekwentnie i z równym uwzględnieniem praw i interesów wszystkich udziałowców,

O tym kierownicy „działówki“ powinni pamiętać.

# KONTRAKTY „NIE-WZOROWE“

## Kontrakt dyr. Czesława Janowskiego.

P. Czesław Janowski, który objął na sezon bieżący teatr lubelski, podpisuje z aktorami kontrakty, przypominające dawne „dobre“ czasy, i na mocy których aktor zdaje się na łaskę i niełaskę p. dyrektora. A że niema w tych słowach przesady, stwierdzimy zacytowaniem kilku paragrafów, które zabezpieczają prawa przedsiębiorcy (praw aktorskich nie broni żaden paragraf!). Jedyną „zaletą“, z ktorej wynikają i wady, byłaby niezmierna krótkość kontraktu, zaledwie kilkanaście paragrafów (z dopisywanymi), ale też w nich zawarto wszystko, co może zrobić aktora nie współpracownikiem, lecz wprost niewolnikiem dyrektora. Kontrakt krótki lub długi, zły lub dobry jeszcze nie rozstrzygają sprawy ostatecznie: zły może być formułką tylko i nie stawać się uciążliwym, dobry zaś również może pozostawać w dziedzinie pragnień, wywołując wciąż konflikty, ale w ostatnim wypadku można przynajmniej walczyć na gruncie prawnym. O kontrakcie dyr. Janowskiego należy wprost powiedzieć, że jest zły i ze złą wolą stosowany (na co dowód znajdujemy w liście do redakcji od grona poszkodowanych), a przez to podwójnie zły.

Po za określeniem czasu trwania umowy i wysokości gaży kontrakt opiewa ogólnikowo w § 2 — (podkreślenia nasze):

> „Zaangażowany artysta ma obowiązek występować we wszystkich przedstawieniach, jakie g d z i e k o l w i e k dyrekcja z trupą swoją dawać będzie, tak dziennych, jak i wieczornych“.

Naturalnie dodatkowego wynagrodzenia za wyjazdy nie pobiera.

§ 3 sprzedaje aktora w jasyr.

> „Dyrekcji przysługuje prawo w y ł ą c z n i e p o d ł u g s w e g o u z n a n i a używać artystę do w s z e l k i c h ról, w zakresie jego uzdolnienia artystycznego leżących. C z y i o i l e r o l a p o w i e r z o n a a r t y ś c i e n a l e ż y d o j e g o z a k r e s u, r o z s t r z y g a t y l k o z a p a t r y w a n i e d y r e k c j i“.

Trudno o bardziej despotyczny stosunek pracownika i pracodawcy. A przecież pamiętajmy, że mowa tu nie o jakiejś umiejętności rzemieślniczej, lecz o pracy a r t y s t y c z n e j.

Jednakże koroną wszystkiego są §§ 1 i 8: zerwanie umowy.

Jest § 6, który pozwala zerwać umowę natychmiast, jeżeli aktor nie uczy się ról i powoduje zmiany w repertuarze, jeżeli sprzeciwia się wydanym postanowieniom (jakim?), jeżeli odrzuca role, jeśli przekracza umyślnie regulamin (jaki?) — ale te bardzo elastyczne określenia snadź nie wystarczają, bo § 1 zawiera na końcu prawo:

> „Dyrekcja ma prawo k a ż d e g o dnia na 14 dni naprzód w y p o w i e d z i e ć kontrakt za zapłatą tytułem odszkodowania półmiesięcznej gaży“.

W jakich wypadkach? Za co? B e z p o w o d u. § 8 bardzo wyraźnie na to wskazuje.

„W wypadkach nienależytego wykonywania przyjętych na siebie obowiązków, skandali publicznych, szkodzenia obmową dyrekcji, wystawianym sztukom, kolegom i wogóle wszystkiemu, coby szkodę przyniosło scenie, p. X poddaje się rozporządzeniu, jakie dyrekcja uzna za stosowne, czy to karze pieniężnej, czy zupełnemu zerwaniu kontraktu, i p. X żadnych poszukiwań sądowych, ani pretensji do dyrekcji rościć sobie nie może. Niezależnie jednak od tego dyrekcji służy prawo zerwania niniejszego kontraktu w każdym czasie, za wypowiedzeniem półmiesięcznym po wypłaceniu gaży półmiesięcznej“.

Cóż znaczy wobec tego cały kontrakt? na co określać czas trwania umowy, skoro właściwie każdy aktor jest angażowany tylko na dwa tygodnie i każdego dnia o każdej godzinie może spodziewać się dymisji za 14-o dniowym wypowiedzeniem? I pamiętajmy, że bez powodu, niezależnie od przyczyn!

A nie są to czcze słowa, bo list trzech członków trupy p. Janowskrego dowodzi, że postanowienia obu wymieniomych paragrafów nie są formułką, ale grają rolę i w praktyce.

Że aktorzy podobne umowy podpisują, ponosząc następnie konsekwencje, jest jeszcze jednym dowodem, jak przykrym i upokarzającym jest dotychczasowy system angażowania, jak potrzebną reforma i sanacja stosunków zakulisowych w imię dobra teatru.

*L.*

E. GORDON CRAIG. 2)

# SZTUKA TEATRU.

DJALOG.

(Dalszy ciąg).

*Miłośnik teatru.* A dalej?

*Reżyser.* Na razie zatrzymamy się i rozpatrzymy nasze zasady. Twierdzę, że pierwszym dramaturgiem był syn tancerza, że tak powiem, dziecko sceny, a nie dziecko poety. Tymczasem współczesny poeta dramatyczny to—dziecię poezji, umie przemówić tylko do ucha słuchacza. A przecież i współcześni widzowie szukają przedewszystkim widowiska, rozrywki dla oczu, mimo, że poeci odwołują się wciąż do słuchu. Staraj się zrozumieć mnie. Nie mówię, że poeci źle piszą, lub że oddziaływują szkodliwie na rozwój teatru. Ale staram się przekonać cię, że poeta nie należy do teatru, nigdy nie był jego latoroślą i nie będzie; pewne zaś przyrodzone prawo, choć również nieznaczne, ma tylko dramaturg. Zasadniczą moją myślą, moim punktem patrzenia jest twierdzenie, że tłumy wciąż jeszcze chcą *widzieć*, a nie słyszeć sztuki. Czego to dowodzi? — Tego, że publiczność nie zmieniła się, i zasiadając tu, na tych fotelach, jak dawniej, zwraca tysiące oczu na scenę. A tymczasem twórcy sztuk i same sztuki ulegli zmianie. Sztuka dzisiejsza nie jest równoważną ruchów, słów, tańców i scenizacji; składa się albo wyłącznie ze słów, albo tworzy tylko widowisko. Utwory Shakespeara, naprzykład, różnią się znacznie od dawnych misterjów, układanych specjalnie dla sceny. *Hamlet* nie ma charakteru widowiska scenicznego. *Hamlet* i inne utwory Shakespeara już w czytaniu nabierają tak pełnych i wyrazistych kształtów, że przez wystawienie w teatrze, przez przeprowadzenie scenizacji wiele tracą. Nie dowodzi niczego fakt, że je grano za czasów Shakespeara. Jeżeli sztuka stworzona została dla oglądania jej na scenie, to przy czytaniu da wrażenie niedokończone, a przecież nikt nie może powiedzieć tego o *Hamlecie*. Przeciwnie, wielu zawoła z żalem na widok scenicznego wykonania utworu: „Nie, to nie Shakespearowski *Hamlet!*“ Skoro zaś dla udoskonalenia jakiegokolwiek dzieła sztuki nic więcej nie może być zrobione, należy uważać to dzieło za „skończone“. Za — dokonane. *Hamlet* został skończony, dokonany z chwilą, gdy Shakespeare napisał ostatni wyraz swego białego wiersza i podług mnie dodawanie do tego czegokolwiek — z pomocą giestu, scenizacji, kostjumu lub tańca — wskazywałoby niejako, że utwór nie jest skończony i domaga się uzupełnień.

*M.* Twierdzisz zatym, że *Hamleta* nie należy nigdy wystawiać?

*R.* W jakim celu? Przez pewien czas jeszcze *Hamleta* będziemy wystawiali, a w tym wypadku wykonawcy winni przystępować do pracy z największym pjetyzmem. Ale teatr nie powinien oglądać się na utwory, jakie już ma; z czasem będzie posiadał sztuki swego własnego wytworu.

*M.* A więc sztuka teatralna, o ile została wydrukowaną w książce, lub głośno przeczytaną, nie jest jeszcze skończoną?

*R.* Bezwarunkowo. Dopiero na deskach scenicznych nabierze życia. Właściwie sztuka taka przy czytaniu lub słuchaniu powinna być niezupełną, bez związku. Bez odpowiedniej akcji, barw, linji i rytmu, ruchów i scenizacji powinna nosić charakter czegoś niedokończonego.

*M.* Jestem zainteresowany, ale i zdumiony.

*R.* Może dlatego, że poglądy moje są cokolwiek różne od powszechnych. A co mianowicie wydaje ci się najdziwniejszym?

*M.* Choćby fakt, że nigdy nie zastanawiałem się nad pytaniem, na czym polega Sztuka Teatru? Dla wielu z nas jest to wprost — rozrywka.

*R.* A dla ciebie?

*M.* O, dla mnie teatr był zawsze czymś czarodziejskim. W połowie — rozrywką, w połowie— pracą umysłową. Widowisko zawsze mnie bawiło, gra zaś aktorów bardzo często uczyła.

*R.* A w rezultacie miałeś jakieś niezupełne zadowolenie. Oto skutek naturalny patrzenia i słuchania: coś niedoskonałego.

*M.* A jednak bywały sztuki, które dawały mi całkowite zadowolenie.

*R.* Jeżeli zadowoliło cię coś wyraźnie miernego, to, może, dlatego, że byłeś przygotowany na coś gorszego i przedstawienie zrobiło lepsze wrażenie, niż spodziewałeś się. Przecież wielu idzie do teatru w oczekiwaniu nudy, bowiem przyzwyczaili się już patrzeć na nudne rzeczy. A skoro twierdzisz, że znalazłeś zadowolenie we współczesnym teatrze, to widzę w tym dowód, że zwyrodniała nie tylko sztuka teatru, a i część publiczności. Ale nie trap się. Kiedyś znałem człowieka tak zapracowanego, że nigdy nie miał możności posłuchać innej muzyki, jak tylko na katarynce. I ta muzyka była dla niego ideałem; a przecież, wiemy, że jest i lepsza muzyka, katarynkowa zaś bodaj że najgorsza; gdybyś więc zobaczył kiedykolwiek prawdziwy utwór Sztuki Teatru, nie mógłbyś później znieść tego wszystkiego, co dziś narzuca się pod pozorem Sztuki Teatralnej; a przyczyna tego, że na scenie nie mamy dzieł prawdziwej sztuki, leży nie w tym, że publiczność ich nie pragnie lub że w teatrze niema dobrych pracowników, którzy potrafiliby przygotować to dzieło—lecz w tym, że

w teatrze brak artysty — artysty sceny — nie malarza, nie poety i nie muzyka; a ci liczni doskonali pracownicy sceniczni, o których wspomniałem, nie mogą niczego zmienić: oni wykonywują tylko to, czego od nich domagają się reżyserzy teatru, i wykonywują chętnie; gruntowną zmianę. przyniesie zjawienie się artysty. Rozejrzy się dokoła wolno i pilnie, wybierze owych lepszych pracowników, o których mówię, i razem wleją nowe życie w Sztukę Teatru.

*M.* A inni?

*R.* Inni? Ci inni, niewykształceni i nieuzdolnieni, przepełniają teatr współczesny. Należy się im jednak usprawiedliwienie. Jestem mocno przekonany, że oni wszyscy nie uświadamiają sobie własnej nicości. Z ich strony jest nie nieuctwo, a tylko pewnego rodzaju naiwność. Gdyby pewnego dnia zrodziła się w nich świadomość, jakimi są pracownikami, rzuciliby swój zawód — mówię nie tylko o teatralnych stolarzach, elektrotechnikach, fryzjerach, krawcach, dekoratorach, wreszcie aktorach (w istocie bowiem w wielu razach są oni najlepszymi najsumienniejszymi pracownikami) — a mówię przedewszystkim i głównie o reżyserach. Gdyby reżyser kształcił się technicznie do swojego przyszłego zadania jako tłumacza sztuk dramaturga, z czasem, przy stopniowym rozwoju, odzyskałby dla teatru utracony grunt i w rezultacie siłą twórczego umysłu odrodziłby Sztukę Teatru.

*M.* A więc reżysera stawiasz ponad aktorem?

*.R.* Bezwarunkowo. Stosunek reżysera do aktora jest zupełnie taki sam, jak dyrygienta do orkiestry.

*M.* Zdaniem twoim, reżyser jest robotnikiem, a nie artystą?

*R.* Kiedy wyjaśnia sztukę dramaturga z pomocą swych aktorów, dekoratorów i pozostałych pracowników, wtedy i sam jest robotnikiem, majstrem robotniczym. Ale gdy wyćwiczy się w stosowaniu ruchu, słów, linji, barw i rytmu, może stać się i artystą. Wtedy obejdzie się już i bez twórcy dzieł dramatycznych, a nasza sztuka stanie się wystarczającą sama dla siebie.

*M.* Twoja wiara w odrodzenie sztuki ma więc oparcie w wierze w odrodzenie reżysera?

*R.* Tak. Bezwątpienia! Czyż mogłeś choć przez chwilę podejrzewać mnie o pogardę dla reżysera? Pogardzam raczej człowiekiem, który pracę reżyserską poniża.

*M.* Na czym polega ta praca?

*R.* Na czym? Słuchaj. Praca reżysera jako tłumacza sztuki dramaturga przedstawia się mniej więcej w ten sposób: bierze od dramaturga egzemplarz sztuki i przyrzeka odtworzyć i wytłumaczyć wiernie i zgodnie ze wskazówkami tekstu (nie zapominaj, że mówię o najlepszym z pośród reżyserów). Następnie odczytuje utwór i już przy pierwszym czytaniu powstaje w jego wyobraźni pojęcie o kolorycie, tonie, ruchu i rytmie, jakiego domaga się dzieło. Na opisy sytuacji, sceny i t. d. nie zwraca żadnej uwagi, bo jeśli jest prawdziwym artystą w swym zawodzie, niczego z nich nie zaczerpnie.

*M.* Nie zupełnie rozumiem. Twierdzisz, że jeżeli dramaturg da opisy sceny, po której chodzą bohaterowie sztuki, reżyser może na nie nie zwracać uwagi lub wprost nie czytać?

*R.* Wszystko jedno, czy będzie czytał, czy nie. Winien tylko bacznie śledzić, by akcja i dekoracje zgadzały się zawsze z wierszami lub prozą, z ich pięknością i z treścią. Cokolwiek autor zechce przedstawić, w ciągu rozmowy osób działających określi całą scenerję. Weźmy dla przykładu pierwszą scenę *Hamleta*.

Bernardo. Kto tu?
Francisko. Nie, pierwej ty sam mi [odpowiedz;
Stój, wymień hasło!
Bernardo. Niech Bóg broni króla.
Francisko. Bernardo?
Bernardo. Ten sam.
Francisko. Bardzo akuratnie
Stawiacie się na czas, panie Bernardo.
Bernardo. Tylko co biła dwunasta. Idź, [spocznij,
Francisko.
Francisko. Wdzięcznym wam za zluzowanie,
Bom ziąbł i głupio mi na sercu.
Bernardo. Miałżeś
Spokojną wartę?
Francisko. Ani mysz nie przeszła.
Bernardo. Dobranoc. Jeśli napotkasz Marcela
I Horacego, z którymi tej nocy
Straż mam odbywać, powiedz, niech się [śpieszą.

I tego wystarczy, by reżyser mógł już orjentować się. Z tekstu widzi, że północ, rzecz dzieje się na powietrzu; zmienia się warta w jakimś zamku; na scenie mrok, spokój i chłód; a wszelkie dodatkowe wskazówki sceniczne dramaturga są zupełnie zbyteczne.

*M.* Nie pozwalasz zatym autorowi pisać informacji, a nawet uważasz je za pewnego rodzaju obrazę ze strony autora, jeśli je daje.

*R.* A czyż to nie obraza dla ludzi teatru?

*M.* Jakto?

*R.* Powiedz mi pierwej, w jaki sposób aktor może obrazić najdotkliwiej dramaturga?

*M.* Przez złe zagranie roli!

*R.* Nie. Okaże tylko wtedy, że sam jest kiepskim pracownikiem.

*M.* Więc?

*R.* Najbardziej obraża aktor dramaturga wtedy, gdy skreśla wyrazy lub zdania z jego sztuki, lub też gdy robi własne „wstawki“. Jest to zamach na to, co stanowi jedyną własność autora sztuki. Do Shakespeara nie robią „wstawek“, a jeśli — to pod najskrupulatniejszą cenzurą.

(D. c. n.).

# Z TEATRÓW POLSKICH.

## SEZON ROZPOCZĘTY...

Wakacje kończą się, do miasta ciągną z powrotem „wypoczęci“ mieszkańcy z letnisk i z zagranicy, rozpoczyna się już „nowy sezon...“ Teatry na powitanie swych zeszłosezonowych widzów otwierają, zda się, szerzej bramy, chcą czymś nowym zaimponować, a w istocie rozpoczyna się, po nie wiedzieć który już raz, mniej lub więcej szczęśliwy, wskazany przez praktykę i doświadczenie, krąg usiłowań i prac. A jednak sugiestjonujemy sobie jakiś nastrój bardziej świąteczny, gdy zjawiamy się do teatru na rozpoczęcie sezonu.

Warszawa na nowy sezon stanęła wobec faktu intensywniejszego życia teatralnego, zyskując dwa teatry więcej, (drugi otworzy podwoje za trzy miesiące), które chce popierać, i po których spodziewa się wiele: ożywienia nie tylko ruchu teatralnego polskiego wogóle, ale i rozwoju polskiej rodzimej twórczości dramatycznej. Przybywają rynki

zbytu i dla aktorów i dla dramaturgów. Z tym większym przeto zajęciem śledzić będziemy pracę teatrów. Pozostawiając naszym korespondentom głos o teatrach poza Warszawą, rozejrzyjmy się na razie, co przyniosły sceny grodu syreniego na rozpoczęcie sezonu.

Przed dwunastu laty miał Paryż nielada sensację: z dnia na dzień czytano coraz to bardziej entuzjastyczne wzmianki o nowym dziele uwielbianego poety, które wyrosły aż w dodatki nadzwyczajne, wróżące światu nowe arcydzieło. Było to „Orlę“ Edmunda Rostanda. Dzieło przeszło przez ogień sceny, przyblakło bardzo, ale nie straciło rozgłosu, jaki je poprzedził. Utwór zawiera wiele, chwilami aż za wiele deklamacji napuszonej, zatrąca o naiwność, a nawet nieprawdopodobieństwo, w charakterystyce nie wychodzi poza szablon, zadowala się zupełnie powierzchowną i płytką psychologją. Pozwala jednak to wszystko pokrywać bogatą wystawą, efektownym giestem, a także i jakąś łezką rozczulenia przy wspomnieniach. Z „Orlęciem“ zapoznała się Warszawa dopiero teraz, jeśli nie liczyć występu trupy rosyjskiej i trupy francuskiej przed kilku laty, na otwarcie sezonu dramatycznego w teatrach rządowych na scenie teatru Wielkiego. Utwór wydał się nam dziś jeszcze bardziej bladym, ale rocznica Napoleońska nadawała mu pewne znamiona sensacji. Toć „Orlątko“ to „syn Napoleona“. Wystawa sztuki kosztowna i efektowna, a może nawet „ładna“, zanadto jednak tkwi w technice wczorajszej, szukając przedewszystkim walorów dekoracyjnych operowych, choć, może, jak dla „Orlęcia“ zupełnie wystarczających.

Ze sceny teatru Małego, który pracuje obecnie w dwóch grupach (w Filharmonji i na Bielańskiej) przemówił sam Napoleon w „Madame Sans-Gêne“ Wiktoryna Sardou. Znamy tę sztukę dobrze. Znamy praczkę z ulicy św. Anny w Paryżu, która zostaje marszałkową Francji, słyszeliśmy jej gorzkie a słuszne słowa pod adresem sióstr cesarskich, widzieliśmy Napoleona, słuchającego opowiadań o dawnych czasach. Sztuka barwna, napisana żywo ze znajomością sceny i, choć o głębszy podkład nie zawadza, ma niewątpliwe wartości w djalogu i akcji, to też jak dawniej tak i teraz budzi zainteresowanie spokojnym i pewnym rysunkiem.

Przed „Madame Sans-Gêne“ przypomniał dyr. Zalewski Warszawie graną po raz pierwszy z Żółkowskim w głównej roli przed 70 prawie laty sztukę Korzeniowskiego „Żydzi“. Dziś już utwór ten wymaga stylu, w bezpośrednim bowiem ujęciu wydaje się naiwnym i w budowie i w typach. Mamy prawie że „czarne“ i „białe“ charaktery, skreślone dosadnie i trafnie, budzące zainteresowanie, ale zarazem trącące już „myszką“. Mimo to utwór godzien wznowienia, ale w subtelnym stylowym opracowaniu, które wydobyć może wiele uroku.

W Filharmonji po niezbyt szczęśliwym zakończeniu sezonu letniego „Pieśnią“ Wyspiańskiego, co do której nastręcza się pytanie, czy wogóle myśl wystawienia tego utworu ze znacznymi skreśleniami była trafną, i „Przegraną“ Reymonta, utworem bez wartości literackiej, który bez woli i wiedzy autora dostał się na scenę, mieliśmy „Fircyka w zalotach“ Zabłockiego. Wystawienie tego utworu, liczącego już 130 lat życia nie uwydatniło ani w części piękności jego, nie pierwszorzędnych, a jednak ciekawych i ujmujących, bo dla dobrego wystawienia podobnych utworów potrzebna trwała i mozolnie zdobyta kultura. Tego niema w teatrze Małym, rozporządzającym szczupłymi środkami i stanowiącym właściwie pepinjerę młodych sił aktorskich. Brak nam teatru, któryby kultywował dawną naszą literaturę dramatyczną, umiał wynaleźć odpowiedni styl i ożywić wiele cennych, a zapomnianych perełek. Wiele z nich mogłoby śmiało iść w zawody z dzisiejszymi elaboratami scenicznymi.

Po „Fircyku“ — „Rodzina Fourchambault“ Emila Augiera—to przeskok w czasie bardzo znaczny. Sztuka nosi wybitną cechę utworu dnia przedwczorajszego, w którym po scenie chodzą postacie dystyngowane, djalog płynie spokojnie, na czoło wysuwa się teza. Augier tworzy spokojnie, daje wszystkiego w miarę, mechanizm sceniczny zna i rozwija akcję logicznie. Ale obok tego jest niegłęboki, choć zdobywa się na szlachetność tonu. Dziś kreacje jego mniej żyją na scenie, bo dziś aktor inaczej tworzy, dziś czego innego od sceny żądamy.

Teatr Nowy dopiero kończy letni sezon wesołą wiedeńską farsą Schöntana „Lora“, Nowości wciąż jeszcze grają „Wesołego Augustynka“, a więc w tych teatrach sezon zimowy dopiero rozpocznie się. *W. K.*

## Z PROWINCJI.

**Wilno.** Teatr Polski pod dyrekcją Bronisława Oranowskiego kończy obecnie pięciomiesięczny sezon letni, który dzięki ogromnemu urozmaiceniu repertuaru, znacznemu poziomowi artystycznemu w wykonaniu, starannej reżyserji i dobremu zespołowi, a także dość dobrej wystawie zapisał się dodatnio w pamięci publiczności wileńskiej. Wystawione opery, dramaty i operetki cieszyły się znacznym powodzeniem. „Halka“ grana była 20 razy, prócz tego wystawiono „Hrabinę“ i „Widma“ Moniuszki—które celem spopularyzowania dawane były na przedstawieniach popularnych po cenach najniższych. Prócz tego urządzano przedstawienia dla dzieci, również cieszące się powodzeniem. Z oper kompozytorów obcych grano Fausta (Gounod), Cavallerię Rusticanę (Mascagni) oraz Żydówkę (Halevy). Z działu dramatyczno-komedjowego: Matkę (Przybyszewski), Zemstę za mur graniczny (Fredro), Śluby panieńskie (Fredro), Zaczarowane koło (Rydel), Pannę Maliczewską (Zapolska), Brata (Renard), Upadek lwa (Voss); operetki: Czarodzieja z nad Nilu, Wesołą Wdówkę, Gasparone, Zemstę Nietoperza, Cnotliwą Zuzannę, Palestranta, Hrabiego Luxemburga, Miłość cygańską i inne. Zespół artystyczny tworzyli: panie: Kamińska - Latoszyńska, Wojnowska, Brochwicz, Lisiewiczowa, Bogowolska, Krasińska, Ruszkiewicz, Żbikowska, Solska, Skrzycka, Rogowska, Korycińska i in.; pp. dyr. Oranowski, Myszkowski (reż.), Szczuka, Orzelski, Krawczyński, Walter-Koryciński, Dorski, Cornobis, Szelągowski, Bernakiewicz, Leśniewski, Stobiński i in. Dyrygient orkiestry (24 os.) M. Kagan.

**Zapowiedzi repertuarowe.**

= Teatr lubelski, rozpoczynając w końcu września sezon, podaje repertuar sztuk, zaprojektowanych do wystawienia. Czy z 60 podanych sztuk wystawi przynajmniej połowę, wskaże koniec sezonu, na razie zanotujemy tytuły zapowiedzianych utworów.

Dramat i komedja: Fryderyk Wielki, Lilla Weneda, Balladyna, Kazimierz Wielki i Esterka, Zawisza Czarny, Hajduczek, Ogniem i mieczem, Kmicic, Odsiecz Wiednia, Obrona Częstochowy, Zaczarowane Koło, Zmartwychwstanie, Zbrodnia i kara, Krwawe Gody, Popiel i Piast, Jeńcy, Na dnie, Rycerze Północy, Topiel, Kawiarenka, Trzeba umrzeć, aby żyć, Szczęście pod ręką, Mąż w powijakach, W mieście, Głupi Jakób, Doktór na rozdrożu, Czy trzeba powiedzieć, Ostatnia sztuka Fanny, Wielki nieboszczyk, Żagiew, Samson i Dalila, Król Kandeles, Ziemia, W gołębniku, Gra serc, Kłamcy, Tajemnica żółtego pokoju, Lora, Rozwiedźmy się, Ich czworo, Oj mężczyźni!, Właściciel Kuźnic, Gniazdo rodzinne.

Operetki i wodewile: Wróg kobiet, Kochany Augustynek, Ewa, Noc miłości, Druciarz, Zakazane całusy, Królowa miljardów, Romantyczna żona, Zuzanna, Czar walca, Zielona wyspa, Gasparone, Lekka kawalerja, Gaduły.

= Lwowski teatr premjer, własność teatralnej spółki udziałowej, zapowiada wystawienie sztuk: Zapolskiej „Bo-

bośko“, Nikorowicza „Tęcza gaśnie“, Kiedrzyńskiego „Gra serc“, Kozłowskiego „Gazowe latarnie“, Przybyszewskiego „Miasto“, Nowaczyńskiego „Historja pana barona“, Krzywoszewskiego „Djabeł i karczmarka“, Bernardta „Teatrzyk pajaców“, Wolffa „Kawiarenka“, Gavaulta „Szczęście pod ręką“.

= Teatr wileński zapowiada na rozpoczęcie sezonu *Cyganerję warszawską* Nowaczyńskiego, w dalszym ciągu grać będzie *Nieboską komedję* Krasińskiego, *Fryderyka Wielkiego* Nowaczyńskiego, *W gołębniku* Nikorowicza, *Zawiszę Czarnego* Tetmajera, *Sokoła* Grabowskiego, *Grę serc* Kiedrzyńskiego, *Tamtego* Maskoffa, *Damy i huzary* Fredry, *Na wzgórzu śmierci* Kasprowicza; z literatury obcej: *Elgę* Hauptmanna, *Proroka* Sudermana, *W matni* Schnitzlera, *Burzę* Shakespeare'a *Ogniwa* Heijermansa, *Rycerzy północy* Ibsena, *Chmury* Arystofanesa, *Savonarolę* G. Travieux, *Dzieje Oresta* Ajschylosa, *Innych* Capusa, *Prezydentową* Vebera i Hennequina.

# Personel teatrów polskich.

(Sezon 1912/13).

**Lwów — Teatr premjer.** Kierownik literacki: Jan Pietrzycki; reżyserzy: Franciszek Wysocki, Gabrjela Zapolska.

Pp. Wilhelm Greczyński, Gustaw Kawecki, Jan Popławski, Leon Sulima, Wincenty Wybranowski, Franciszek Wysocki, Stefan Wysocki, Piotr Wolski.

Panie: Wanda Bończa, Janina Korsakówna, Helena Mrozowska, Stanisława Mierosławska, Irena Pomian-Ruszkowska, Ada Radwanówna, Paulina Rybicka.

Początek sezonu 1 października.

**Lublin — Teatr Polski.** Dyrektor — Czesław Janowski. Reżyser drsmatu i komedji — Henryk Halicki, operetki — Alfred Dowmunt, kapelmistrz — Jan Lasocki.

Dramat — pp.: Cz. Janowski, Halicki, Budkiewicz, Dowmunt, Rdzawicz, Grodnicki, Bolski, Kroński, Puchalski; panie: Rogierówna, Solska, Wacławska, Dunajewska, Czernakówna, Orsu. Sufler— Brokowski.

Operetka — pp. Prohaska, Wierzejski, Kozłowski, Romaniszyn; panie: Horbowska, Szymańska, Kidawska. Sufler — Świerczewski.

Balet — pp. Ciesielski, Dębski; panie: Lewandowska, Gogolińska.

**Kijów — Teatr Polski.** Dyrektor — Franciszek Rychłowski.

Pp. Aleksander Bodzanowski, Marjan Bogusławski, Gustaw Buszyński, Stefan Dowski, Wacław Gajdzieński, Tadeusz Lechowski, Franciszek Rychłowski, Tadeusz Skarżyński, Konstanty Tatarkiewicz (reż.), Jerzy Wroncki.

Panie: Halina Dunin-Rychłowska, Jadw. Gzylewska, A. Kopczyńska, Zofja Leńska, Jadwiga Niemiryczówna, Olga Orleńska, Leokadja Pancewiczówna, Matylda Strycharska, Marja Zarembianka.

Początek sezonu 9 listopada.

# Z CESARSTWA.

**Moskwa.** Teatr Stanisławskiego rozpoczyna sezon 12 października wystawieniem „Peer Gynta“ Ibsena. Następnie pójdzie nowa sztuka L. Andrejewa „Katarzyna Iwanowna“, „Tartuffe“ i „Chory z urojenia“ Moliéra, wreszcie inscenizacja powieści Dostojewskiego „Biesy“ z dwóch części. Prócz tego zostanie wznowiona „Czajka“ Czechowa oraz powtórzony „Hamlet“, „Żywy trup“, „Bracia Karamazowy“. Wydatki teatru Stanisławskiego w zeszłym sezonie tylko w Moskwie dosięgły sumy 529,000 rb. Sezon w Moskwie dał strat przeszło 60,000 rb., które jednak pokryte zostały przez występy w Petersburgu, Kijowie i Odesie, tak że ogólny dochód czysty wyniósł przeszło 50,000 rb. Wystawienie „Hamleta“ najdroższe w sezonie, kosztowało 90.000 rb. Liczba kandydatów, którzy pragnęli w sezonie bieżącym wstąpić do teatru Stanisławskiego w charakterze początkujących dosięgła liczby 200, wśród których wielu aktorów zawodowych starszych. Przyjęto tylko 7 osób (5 mężczyn i 2 kobiety).

= „Birż. Wied.“ donoszą, że niektórym artystom teatru Maryjskiego polecono podać się do dymisji, jako politycznie nieprawomyślnym. Ministerjum Dworu dymisje motywuje tym, że artyści w czasie wypadków 1906 r. pozostawali pod śledztwem. Dyrekcja teatrów Cesarskich ze swej strony złożyła Ministerjum Dworu referat, że usunięcie tych artystów pociągnie za sobą obniżenie poziomu artystycznego teatru.

= Dyrekcja teatrów Cesarskich w Petersburgu wydała rozporządzenie, zabraniające artystom baletu „zbyt nizkich ukłonów“ publiczności. Niektóre artystki baletu postanowiły wobec tego wcale nie wychodzić przed kurtynę i nie dziękować ukłonem za oklaski publiczności.

= Moskiewskie biuro teatralne konstatuje, że obecnie znajduje się w Moskwie około 500 aktorów niezaangażowanych. Przyczyną tego, jak utrzymują znający doskonale stosunki teatralne, jest okoliczność, że w ostatnich latach powstało mnóstwo wszelkiego rodzaju szkół teatralnych, które, wypuściły w świat wielką liczbę aktorów, przeważnie bez talentu i mało mających wspólnego ze sceną.

= W bieżącym jeszcze sezonie mają być utworzone w konserwatorjach petersburskim i moskiewskim specjalne klasy reżyserskie, przeznaczone głównie dla artystów prowincjonalnych. Kierownikiem klasy reżyserskiej w Moskwie ma być K. A. Mardżanow.

= W Moskwie ma być urządzona z inicjatywy Wł. A. Ryszkowa historyczna wystawa teatralna, przedstawiająca rozwój teatru w Rosji według epok, poczynając od epoki Elżbiety i Katarzyny aż do ostatnich czasów.

**Polonica.**

= *Straceńcy* T. Konczyńskiego ukazali się w przekładzie rosyjskim na scenie teatru Karejewa i Wulffowej w Ekaterynosławiu. Sztuka ma być grana we wszystkich większych miastach rosyjskich.

# Z ZAGRANICY.

## „ANGLJA SHAKESPEARE'A“.

Wystawa w Londynie.

W maju na części placu wystawowego Earl's Court w Londynie otwartą została wystawa pod nazwą „Shakespear's England“, a odtwarzająca Londyn z XVI w. za panowania Elżbiety. Cel wystawy, podjętej i zorganizowanej przez znaną wielbicielką Shakespeare'a Mrs George Cornvallis-West z udziałem wybitnych przedstawicieli arystokracji, sztuki, nauki i finansów, poważny, to też nieszczędzono ani zachodu, ani kosztów, by sprostać zamiarom. W r. 1916 przypada 300-setna rocznica śmierci wielkiego poety i już od kilku lat rozpoczęła się w Anglji celowa akcja, zmierzająca ku rozbudzeniu większego entuzjazmu wśród ogółu dla imienia największego poety Anglji, by w roku jubileuszowym szeregiem czynów uwiecznić jego zasługi. Niezwykle doniosły projekt powstał i został przyjęty przed czterema laty przez grupę wybitnych działaczów: myśl wybudowania w Londynie teatru (Repertory Theatre) o wysokiej linji artystycznej repertuaru, zasilanego stałą subwencją i poświęconego przedewszystkim Shakespearowi i jego epoce. Na cel ten postanowiono zbierać składki na całym świecie do wysokości 500,000 f. sterlingów (około 5 miljonów rubli), z których połowę użytoby na plac i budowę, a druga stanowić ma fundusz na subwencje. Przy obecnym stanie teatru angielskiego — myśl niezwykle szczęśliwa i doniosła. A obok tego na rok jubileuszowy zaprojektowano wystawienie monumentalnego pomnika.

Wystawę, o której mówimy, możnaby uważać za wstęp, za przygotowanie do uroczystości jubileuszowych. Ma ona zapoznać bliżej ogół ze środowiskiem, w jakim obracał się gienjalny twórca. Wystawa odtwarza część miasta: są domki jakby żywcem przeniesione z londyńskiego śródmieścia Holborne, mamy ratusz z Exeter, hale targowe z Salisbury, a przedewszystkim słynny teatr „Globe“ i jego sąsiadkę „Fortunę“. Jest dom, w którym urodził się Shakespeare, szereg słynnych

współczesnych knajp, między nimi znana Mermaid. A dla dopełnienia iluzji po krętych uliczkach snują się poprzebierani w ówczesne stroje: laufry, heroldowie, żaki, rzemieślnicy z cechowymi znakami i chorągwiami, z krużganków trębacze zapowiadają rozpoczęcie przedstawienia w teatrze.

Nas zajmuje teatr przedewszystkim, a więc pośpieszamy na wezwanie do wspomnianego „Globe“. Odtworzono go najskrupulatniej według pozostałych materjałów, choć dokładnego planu tego najsłynniejszego teatru, mimo jego krótkiego istnienia (od 1600 do 1613 r.), niema. Jeśli były, spłonęły razem z nim. Ale klejnoty sztuki dramatycznej, jakie przez lat 13 przewinęły się w tym własnym teatrze Shakespeare'a przetrwały wieki i pchnęły twórczość na nowe drogi.

Teatr „Globe“ — to drewniana buda cyrkowa. W środku arena, usypana piaskiem, bez dachu — dla pospolitej publiczności. Dookoła areny — dla wybranych — loże i balkony pod dachem w trzech kondygnacjach. Na arenie miejsc siedzących nie było i widzowie siadali lub kładli się wprost na piasku, inni przynosili z sobą zydelki lub wreszcie wynajmowali stołeczki od kręcących się chłopaków po 2 pensy. Scena — to zwykły pomost bez kulis, częściowo pod gołym niebem, zasłonięty w głębi kurtyną-arrasem, z po za której wychodzą osoby grające. Zresztą wchodzą one również nie krępując się z boku po drabinkach, z „sali“ na scenę. Nad sceną mała galeryjka i na niej osoby niegrające ukazują się z zupełną swobodą. Akcesorjów, mebli — niema. Przed rozpoczęciem aktu wpada z za kurtyny chłopak i ustawia tablicą „Las“: widzowie zaś widzą wtedy w kurtynie-arrasie — drzewa, zieleń, trawy, a gdy chłopak ustawi tablicę „Pałac Tezeusza“ i wniesie fotel — musimy wierzyć, że kurtyna stała się marmurową ścianą, fotel jest tronem, nad którym wznosi się wspaniały baldachim i t. d. Ale to wszystko nie psuło widowiska ówczesnym teatromanom. Między sceną i salą istniała bezpośrednia łączność, widzowie nie tylko patrzyli, ale i brali udział w przedstawieniu, wchodząc z aktorami w djalogi, aprobując, przedrzeźniając, urządzając kocie muzyki (np. Shylockowi w scenie sądu) i t. d. Role shakespearowskiej „publiczności“ w zmartwychwstałym „Globe“ sprawiały tłumy poprzebieranych statystów, przenosząc nas znakomicie w dawne wesołe czasy.

Trafiliśmy na scenę ze „Snu nocy letniej“. Puk siedział na drabinie, która wyobrażała leśny pagórek i, wypełniając zlecenia, bez jakiegokolwiek krępowania się biegał przed samym nosem grających. Aktorzy szarżują postacie, znajdując nieustannie żywy oddźwięk wśród „publiczności“, a jednak ta szarża nie razi, ma jakiś nowy, nieznany wdzięk i urok. To sprawia ta nić łączności bezpośredniej między sceną i „salą“, to wspólne wytwarzanie nastroju wesołości. Tak się bawiła „publiczność“ za czasów Shakespeare'a, a lordowie, siedzący w lożach, bawili się nie mniej szczerze i serdecznie widokiem rozigranej areny, jak to i myśmy doświadczyli na wystawie. I patrząc na przedstawienie w „Globe“, mimowoli przyznaje się słuszność twierdzeniu prof. Brander Mattewsa, kierownika muzeum teatralnego w Nowym Jorku, że forma dramatu wszystkich czasów pozostawała w ścisłym związku z teatrami, w których je wystawiano.

Wystawa ma być zamknięta w październiku.

*Ignotus.*

## POPISY SZKOŁY JAQUES-DALCROZE'A W HELLERAU.

W końcu czerwca i początku lipca odbyły się doroczne popisy w szkole rytmicznej gimnastyki znanego Jaques-Dalcroze'a w Hellerau, ogrodziemieście, odległym o pół godziny drogi tramwajem elektrycznym od środka Drezna. Skromna szkoła, założona początkowo w Genewie, przekształciła się obecnie na wielki instytut, posiadający własny, specjalnie wybudowany gmach — Festhalle — dla przedstawień, pensjonat i kilka małych domków. Wszystko utrzymane w surowych prostych linjach w jasnych barwach. Szkoła zawdzięcza swój rozwój przedewszystkim kapitałom i przedsiębiorczości baronów Haralda i Wolfa Dohrnów.

Nie wdając się w szczegóły popisu, który wypadł bardzo interesująco, w niektórych częściach świetnie, wykazując nadzwyczajne wyrobienie poczucia rytmicznego jednostek, wielkie umuzykalnienie, poczucie plastyki, odsłaniając nowe, nieznane dziedziny piękna — parę słów jednak poświęcić wypada ostatniej części popisu, którą było przedstawienie II aktu „Orfeusza“ Glucka. Przedstawienie to, dalekie od jakiegokolwiek związku z szablonem teatrów dzisiejszych, było jednocześnie wielkim zwycięstwem nowych walorów artystycznych nad fotograficznym realizmem sceny współczesnej. Bezimienni wykonawcy w szkolnych trykotach, pośród dekoracji tylko z szarych pudeł, tworzących schody, zdołali przykuć uwagę widzów od początku do końca i wywrzeć wrażenie, jakiego nie zapomnieć. A na te silne wrażenia złożyły się: ruch masy i jednostek, współdziałanie światła i wreszcie muzyka. Wszystko to zlewało się w nierozdzielną całość, działając samo z siebie, nie domagając się dekoracji. Tajemnica — w zastosowaniu umiejętnym i subtelnym plastyki rytmicznej.

Jako czynnik drugi przyłączyło się — światło. Sala popisów urządzona jest u Dalcroze'a niezwykle: scena i widownia są na jednym poziomie, łączą się z sobą bezpośrednio po bokach, tylko w środku rozdziela je wgłębienie dla orkiestry. Widownia — prosty amfiteatr. Ale najciekawszym jest urządzenie oświetlenia. Na sali lampek niema, a tylko ściany i sufit są z płótna woskowanego, za którym na odległości 50 cm. ustawiono niezliczoną ilość lampek na razie białych, w przyszłości zaś w trzech dopełniających się barwach. Scena i widownia oświetlone są jednakowo rozsianym światłem, którego natężenie daje się odpowiednio regulować. Prócz tego w suficie są ruchome łaty, pozwalające oświetlać intensywniej pewne grupy w pewnych momentach. Dekoracje łączą się z prostą architekturą sali i tworzą się z pudeł, obciągniętych szarym płótnem, z których można ustawiać schody i różne figury gieometryczne.

I oto tymi prostymi środkami osiągnięto nadzwyczajne rezultaty. A poczucie rytmu i umuzykalnienie święciło tryumf w śpiewie chóralnym: chóry nie szukały pałeczki dyrygienta, nie mąciły akcji, a w ciągłym prawie ruchu będąc, brzmiały czysto i rytmicznie.

Znaczenie metody Jaques-Dalcroze'a dla teatru, dla rozwoju plastyki i zdolności poddawania ciała najmniejszym odruchom woli — jest niewątpliwe i doniosłe, a eksperymenty w dziedzinie scenicznej mogą przynieść wiele ciekawych wyników, przy budzącej się reakcji przeciwko realizmowi na scenie — niezmiernie pożądanych. *Te.*

= Teatry paryskie ogłosiły program repertuaru na sezon 1912/13. A więc Opera zapowiada *Bachantki*, balet w 2 aktach L. Naquet i A. Bruneau, *Fervaal*, w 3 akt. Vincent d'Indy, *Czary*, w 2 akt. M. Magre z muz. André Gailhard, *Scenio*, w 3 akt. Bachelet, *Crimen Amoris*, w 3 akt. Ch. Morice podług Verlaine'a z muz. Cl. Debussy, *Klejnoty Madonny* w 3 akt. Wolfa-Ferrari.

Komedja Francuska daje wznowienie *Rzymu zdobytego*, następnie *Bagatelkę* P. Hervieu, *Zasadzkę* M. N. Kistemackersa, *Chęć* G. Guiches, oraz sztukę H. Bataille'a.

Renaissance zadowoli sie dwiema sztukami: *Palachon* M. Hennequina i F. Duquesnela oraz *Pomysłem Franciszki* P. Gavaulta.

Chatelet pragnie dać tylko jedną sztukę *Króla złota* H. de Gorsse i V. Darlay.

Dejazet zachęcony powodzeniem *Tire-au-flanc*, da drugą sztukę wojskową Ch. Rivaila pod prawdopodobnym tytułem: *Teatr w koszarach*.

Porte Saint-Martin wznawia *Togę czerwoną* Brieux i *Cyrana de Bergeraca* Rostanda, na popołudniowe zaś przedstawienia przygotowuje *Skąpca*, *Sekret Poliszynela*, *Sawantki*, *Nie trzeba sądzić*, *Nie igraj z miłością*, *Welon szczęścia*, *Artykuł 330*, *Wroga ludu* i *Norę*.

Ambigu da *Nanę* E. Zoli, *Serce Francuzki* A. Bernède i *Zigomara* L. Sazie.

Odeon zapowiada długi szereg, bo aż 27 nowych sztuk, między innymi *Fausta* Goethego, *Mieszczucha na wsi* Brieux, *Ślepego z przypadku* Tr. Bernarda i Remona, *Kaduceus* H. Rotschilda i t. d.

= Na Avenue Montaigne na polach Elizejskich w Paryżu spółka akcyjna wystawiła nowy teatr, dzieło architekta van de Velda, rzeźbiarza Bourdella i malarza Maurice Denise. Na pierwsze dwadzieścia lat teatr został wydzierżawiony przez G. Astruca, który wraz z Ar. Gundrey, byłym administratorem Opery komicznej, tworzy zarząd teatru z ramienia nowej spółki akcyjnej dla prowadzenia teatru, zawiązanej z kapitałem półtora miljona franków.

= Medjolańska „La Scala“ ogłosiła program operowy na sezon bieżący. Sezon rozpocznie się w tym roku już w październiku, nie zaś jak dotychczas w grudniu. Program zapowiada 12 oper, gdy w latach ostatnich w „La Scala“ wystawiano dotychczas tylko 8 oper. Włoska muzyka reprezentowana będzie przez sześć oper: *Don Carlos* Verdiego, *Norma* Belliniego, *Dziewczyna z zachodu* Pucciniego, *Trzej królowie* Montemezziego, *Habanera* Laparrasa, *Ciekawe kobiety* Wolffa-Ferrariego. Z niemieckiego repertuaru muzycznego zapowiada program: *Salome* Ryszarda Straussa, *Lohengrina* Wagnera, *Oberona* Webera, z francuskiego *Carmen* Bizeta.

= Na Lido pod Wenecją ma być zbudowany teatr w rodzaju teatru niemieckiego w Bayreucie — świątynia opery narodowej włoskiej. Będą tu wystawiane z udziałem najwybitniejszych artystów najznakomitsze dzieła muzyków włoskich współczesnych i starszych. Sezon trwać ma cały rok, ale właściwy festival odbywać się będzie przez trzy miesiące w sezonie kąpielowym. Organizuje nowy teatr były dyrektor teatru Constanzi w Rzymie, Rosetti. Plany przygotowali architekci Aleksandri, Erzoch i Pericoli: fasada będzie utrzymana w stylu czysto weneckim, do westibulu ma prowadzić kanał, tak że gondole będą wjeżdżały do środka teatru. Widownię, urządzoną amfiteatralnie z jednym piętrem lóż i z galerją, obliczono na 2000 widzów.

= W Medjolanie wystawiono dramat Cesara Ludovici „Ojczyzna“, osnuty na tle wojny włosko-tureckiej. Z wojskiem do Afryki ma odjechać młody oficer, ale żona, przejęta ideami socjalistycznymi, grozi, że odbierze sobie i dziecku życie, jeśli mąż pojedzie na wojnę, której celu sama nie uznaje. Mąż podaje się do dymisji. Gdy jednak koledzy zaczynają odeń stronić, uważając go za tchórza, budzi się w nim nienawiść do żony i wreszcie, korzystając z najbliższej okazji, odjeżdża zastąpić chorego kolegę. Nie śmie go już żona zatrzymywać, poznawszy stan, w jakim się mąż znajduje. Krytyka chwali żywą akcję sztuki.

= Z ogłoszonej przez rząd włoski statystyki przedstawień teatralnych we Włoszech w pierwszym półroczu 1911 r. dowiadujemy się, że w czasie tym dano ogółem 12244 przedstawień. W tym było 7623 dzieł autorów i kompozytorów włoskich, 4611 autorów obcych, 1 klasyczne („Edyp król“ Sofoklesa, dany w Bolonji). Z przedstawień autorów obcych, połowę prawie, bo 2293 przedstawień, zajęli francuzi, 1709 niemcy, 359 anglicy, 93 hiszpanie, 45 rosjanie, 31 norwegczycy, reszta (81 przedstawień) autorzy różnych narodowości.

Z oper 268 przedstawień wypadło na sztukę francuską, w której królował Bizet, 139 na muzykę niemiecką, w której królował Wagner, z obcych kompozytorów najbardziej słuchany, bo doczekał się 90 przedstawień, Ryszard Straus miał ich tylko 21. W operetce, lat dziesięć temu prawie we Włoszech nieznanej, dziś, obejmującej 20% ogółu przedstawień (2138 na 12244), górują kompozytorowie austrjaccy z 1584 przedstawieniami 34 operetek, z których „Wesoła wdówka“ doczekała sie w tych sześciu miesiącach tylko 458 przedstawień.

W komedji i dramacie francuzi mieli pierwszeństwo, 1709 przedstawień było im poświęconych. Wśród autorów francuskich stary Sardou cieszył się największym powodzeniem w 179 przedstawieniach, wśród sztuk „Czekoladka“ Gavaulta. Z angielskich autorów, którzy zajęli 148 przedstawień, Shakespeare doczekał się 62 przedstawień, z niemieckich, których było 93, Sudermann, który miał ich 54. Ibsen miał 28 przedstawień 5 dramatów, z czego na „Widma“ przypada 19.

---

**Polonica.**

= W Paryżu w Wielkiej operze odbył się debiut polaka, p. Jana Majerskiego, profesora matematyki gimnazjum lwowskiego, w *Samsonie i Dalili* Saint-Saensa. P. Majerski został zaangażowany na 3 lata.

= W teatrze Goldoniego w Wenecji wystąpiła w *Kobiecie i pajacu* jako Conchita p. Jadwiga Mrozowska, która porzuciła obecnie dramat polski i operę włoską dla dramatu włoskiego, angażując się na lat trzy do teatru Argentina w Rzymie. Teatr ten, jak wszystkie teatry włoskie, spędza połowę roku na wędrówce, którą zaczął od Wenecji, a przez drugą połowę roku grać będzie w Rzymie.

= P. Marja Wiśniewska, warszawianka, wystąpiła pod nazwiskiem „Maïapolskiej“ na estradach paryskich w charakterze śpiewaczki i „tancerki rytmicznej“. W dalszym ciągu występować będzie w charakterze aktorki na scenie teatru Imperial w Paryżu.

= P. Czesława Paszkiewiczówna, warszawianka, która śpiewała na scenach włoskich, na zimowy sezon operowy została zaangażowana na wyspę Maltę.

# KRONIKA.

**Premjery i wznowienia od 15/VIII do 15/IX:**

Warszawa — dramat — Letni i Wielki: 5/IX E. Rostand „Orlę“ dr.

Warszawa — farsa — Nowy: 27/IX Schöntan „Lora“.

Warszawa — operetka — Nowości:

Warszawa — Mały w Filharmonji: 26/VIII Wyspiański „Pieśń“ i Reymont „Przegrana“. — 3/IX Zabłocki „Fircyk w zalotach“ kom. — 12/IX Augier „Rodzina Fourchambault“ k.

Warszawa — Mały na Bielańskiej: pocz. sez. 31/VIII. — 7/IX Korzeniowski „Żydzi“ k. — 14/IX Sardou „Madame Sans-Gêne“ k.

Kraków — Miejski: pocz. sezonu 24/VIII. — 31/VIII St. Rzewuski „Kobieta, gra i wino“ kr. — 7/IX Nikorowicz „W gołębniku“ k. — 14/IX Shaw „Mezaljans“ k.

Lwów — Miejski:

Poznań: pocz. sez. 7/IX Wyspiański „Bolesław Śmiały“ tr. — 14/IX Müncheimer „Mazepa“ op.

Łódż — Popularny: pocz. sez. 31/VIII Calderon-Słowacki „Książę niezłomny“ tr. — 3/IX J. I. Kraszewski „Miód kasztelański“ k. — 7/IX Wyspiański „Pieśń“ i Domnik „Wigilja św. Andrzeja“. — 14/IX Roessler „Pięciu Rotszyldów“ („Die fünf Frankfurter“) k.

Wilno — operetka: 20/VIII W. Herbert „Czarodziej z nad Nilu“ optk. — 24/VIII Ziehrer „Posłaniec Nr. 6666“ optk. — 5/IX Zeller „Sztygar“ optk. — 12/IX Halevy „Żydówka“.

**Teatr Polski w Warszawie.** Główna część personelu przyszłego teatru udaje się na kilkotygodniowe tournée do Kijowa, Mińska lit. i Petersburga. Kierownictwo całej imprezy spoczywa w ręku p. Józefa Sosnowskiego, reżyserję prowadzą pp. J. Sosnowski, M. Węgrzyn i Al. Zelwerowicz. Pierwsze przedstawienie odbędzie się d. 12 października w Kijowie w teatrze Dagmarowa. Repertuar obejmuje „Wesele“ Wyspiańskiego, „Gody życia“ Przybyszewskiego, „Głu-

piego Jakóba“ Rittnera, „Cyganerję warszawską“ Nowaczyńskiego, „Aktorki“ Krzywoszewskiego, „Wyzwanie“ Gorczyńskiego, „Straceńców“ Konczyńskiego, „To samo“ Staffa, „W gołębniku“ Nikorowicza, i „Zemstę“ Fredry.

**Teatr p. Choroszczy w Warszawie.** Znalazło się grono chętnych przedsiębiorców, które podejmuje na siebie przerwane od dwóch miesięcy roboty przy budowie nowego teatru w Alejach Jerozolimskich, w budynku, nabytym po wrotnisku, przez p. Choroszczę. Przedsiębiorcy ci zamierzają dokończyć zaczętą budowę w celu wynajmowaniu sali teatralnej na widowiska trup teatralnych prywatnych, licząc na doskonały punkt i brak teatrów w tej dzielnicy, zamieszkałej przez zamożniejszą ludność.

**Teatr wileński** przed rozpoczęciem sezonu w Wilnie wyjechał pod kierunkiem dyr. Pawłowskiego na tournée po Królestwie, rozpoczynając występy w Piotrkowie 16 września.

**Teatr kijowski.** Trupa teatru polskiego w Kijowie, zorganizowana na sezon zimowy, przed rozpoczęciem przedstawień w Kijowie udaje się na szereg występów w Radomiu i Płocku. Pierwsze przedstawienie odbędzie się w Radomiu 5 października.

**Teatr stały w Dąbrowie.** „Kurjer Zagłębia“ donosi, że kierownik teatru Popularnego w Sosnowcu, p. Fr. Stróżewski zorganizował trupę, z którą zjeżdża na stałe do Dąbrowy, gdzie w sali „Odeonu“ parę razy w tygodniu będą odbywały się przedstawienia z repertuaru komedjowego i operetkowego. Przypuszczać należy, że impreza ta osiągnie powodzenie, gdyż inteligiencja dąbrowska żądna jest szlachetniejszej rozrywki, którą da jej teatr.

**Szkoła aplikacyjna** przy teatrach warszawskich przyjęła z liczby 75 osób, przystępujących do egzaminu, 23 (14 pań i 9 mężczyzn).

**Jubileusze.** Dn. 27 września święci 30-letni jubileusz pracy scenicznej Józef **Chmieliński,** artysta teatru miejskiego we Lwowie.

**Zmarli.** W Krakowie w lipcu zmarł b. długoletni sufler teatru miejskiego, członek Związku Art. i Art. T. P., Ksawery **Walczak.** Zmarły od dwóch lat nie pracował w teatrze z powodu zawodowej choroby krtani. — Zmarł Henryk **Dunin-Borkowski,** niegdyś artysta dramatyczny w trupie Ant. Trapszy, a następnie u Doroszyńskiego w Poznaniu i za dyrekcji Koźmiana w Krakowie. Żył lat 56. — W Warszawie zmarła Anna ze Straussów **Iwaszkiewiczowa-Burghardtowa** w wieku lat 83, niegdyś słynna tancerka, prymabalerina teatrów warszawskich, należąca do słynnej na świat cały około 1850 r. plejady tancerek: Turczynowiczowej, Freitagowej i dwóch sióstr zmarłej Karoliny i Pauliny Straussówien. —W Łodzi zmarła młoda art. dram. **Tochmańska,** która niedawno poślubiła artystę teatru Polskiego w Łodzi, d. Marcina Rydzewskiego.

W Warszawie 23 września zakończył życie wybitnie zasłużony pisarz i obywatel, Juljan **Wieniawski,** znany w literaturze pod pseudonimem Jordana, przeżywszy lat 78. Był autorem szeregu utworów komedjowych, pełnych humoru i jak na swój czas, interesujących pod względem scenicznym, jak „Słomiany człowiek“, w którym Żółkowski zbierał tryumfy, „Koneserzy“, „Blaga“ i t. d. Najlepszym jego utworem jest krotochwila „Myszy bez kota“.

W Pradze Czeskiej zmarł nagle na atak mózgowy d. 10 września jeden z największych poetów nie tylko czeskich, lecz europejskich wogóle, Jarosław **Vrchlicky,** który mocą swego twórczego talentu powołał do intensywnego życia poezję czeską i wywalczył jej w świecie sławę i uznanie. Dramatowi czeskiemu dał szereg dzieł pięknych i silnych: „Hipodamję“, „Drahomirę“, „Śmierć Odysseusza“ komedję „W beczce Djogienesa“ i t. d. Z narodem polskim łączyła zmarłego szczera nić sympatji i życzliwości, zadzierzgnięta przed 30 laty w Paryżu w kolonji polskiej. Zmarły żył lat 59, pochodził z Loun w Czechach północnych, właściwe zaś nazwisko nosił Emil Frida. W 1875 r. wydał pierwszy swój zbiorek poezji. W 1893 został powołany na stanowisko profesora literatury nowoczesnej w uniwersytecie praskim.

# ROZMAITOŚCI.

**Pergola — teatr we Florencji.** Z okazji przebudowy drewnianego teatru Pergola we Florencji, który obok „Scali“ medjolańskiej i „San Carlo“ neapolitańskiego, jest najsłynniejszym teatrem włoskim, włoski pisarz teatralny, Jarro, zajął się zbadaniem historji tej sceny. Pergola-teatr został zbudowany w 1652 roku, otwarty w 1657 przez jednego z zapomnianych członków „Crusca-Akademji“, o którym mówiono, że pisze przy stole komedje, a w życiu przeżywa najboleśniejsze tragiedje, jako lekarz. Scena stanowiła własność arystokratycznej grupy, która nosiła nazwę „Akademji niezniszczalnych“, a za basło miała „w ruchu spokój“. W 1755 r. usunięto drewnianą budowlę i postawiono nową na 114 lóż i 2000 miejsc. W teatrze tym wystawiano dzieła Pucciniego, Paisuliego, Cimarose, Cherubiniego i z ostatnich mistrzów Donizettiego, Rossiniego i Verdiego, tymbardziej, że sąd Florencji był miarodajnym w kwestjach artystycznych. W XVII wieku urządzano w Pergoli konne szermiercze konkursy i popisy taneczne. Często dochodziło do różnych nieporozumień i sporów, tak że musiał wtrącać się w nie sam książe i niekiedy zamykać teatr. Gdy znakomity francuski tancerz, Beni, pocałował w jakimś balecie swoją tancerkę zbyt naturalnie, doszło również do zatargów z prezydentem policji, Bargello. W tym czasie loże teatru stały się najdogodniejszym i najmodniejszym salonem do przyjęć, a gra na scenie uważana była za bardzo odpowiedni dodatek. Angielski pretendent do korony, Karol Edward Stuart, mąż hrabianki Albanji, która później mieszkała we Florencji, jako kochanka poety Wiktora Alfieriego, zwykł był sypiać w Pergoli, podczas gdy inni członkowie towarzystwa wygrywali lub przegrywali majątki w sąsiednich ubikacjach olbrzymiej budowli.

**Kurtyna teatralna z mozaiki szklanej.** Do nowego teatru narodowego w Meksyku wykonano kurtynę, wyróżniającą się oryginalnością tak ze względów technicznych, jak i artystycznych. Twórca kurtyny, Adam Beari, zapragnął oddać na kurtynie typowo meksykańską niezwykle piękną scenerję górską, ale jednocześnie chciał stworzyć dzieło wiecznotrwałe. Ponieważ farby popękałyby i poodłupywałyby się przy jakimkolwiek nawet słabym ogniu, wybrał lustrzaną mozaikę szklaną na podłożu cementowym według systemu amerykanina Tiffany'ego. Szkło użyte do tego celu posiada błyszcząco opalizujący połysk, co osiąga się za pomocą mieszaniny szkła z żelazem, cyną, antymonem i innymi metalami. Bogactwo barw, spowodowane na szkle najrozmaitszym cieniowaniem światła jest nadzwyczaj powabne. Reprodukcja obrazu w szkle była niezwykle trudna: 20 robotników pracowało z górą 15 miesięcy. Maleńkie szkiełka nakładano na pokład ogniotrwałego cementu grubości około 4 cm., obramowany stalową oprawą. Użyto prawie miljon pojedyńczych szkiełek na pokrycie przestrzeni 270 metrów kwadratowych.

Waga ogólna kurtyny wynosi 27 tonn, mimo to po przeniesieniu na miejsce, będzie podnoszona lub spuszczana w ciągu 7 sekund mechanizmem hydraulicznym. Ponieważ byłoby niepodobieństwem sprowadzić z Nowego Jorku do Meksyku tę wielką i nadzwyczajnie ciężką zasłonę, podzielono przeto dzieło na pojedyncze kwadraty ściany 90 m., które połączono na miejscu bronzowym obramowaniem. To ostatnie jest trójdzielne i zaopatrzone w nizki parapet, co czyni wrażenie, jakby się przez potężne, szczeblami podzielone trójdzielne okno łukowe spoglądało na przepyszny krajobraz górski. Światlejsze części obrazu wykonano w przezroczystym a raczej przeświecającym szkle lustrzanym; dla przedstawienia zaś śnieżnych szczytów górskich użyto jednolitego nieprzezroczystego szkła, które wygląda zwykle biało, przybiera zaś słaby odcień barwny, kiedy na nie pada kolorowe światło. Z tą okazałą kurtyną harmonizuje się naturalnie cały budynek teatralny, wykonany z białego marmuru. Gmach zajmuje powierzchnię 2 ha, a koszta budowy wynoszą 8 miljonów dolarów.

**Gaże w kinematografach.** W Paryżu sąd rozpatrywał zatarg między nowym i dawnym zarządem towarzystwa „Film d'art“. Z procesu tego dowiedziano się o gażach, jakie pobierają artyści, pracujący dla kinematografu. Dyrektor artystyczny Le Bargy i dyrektor literacki mieli po 18,000 fr. rocznie, reżyserzy — przeważnie dyrektorzy teatrów, wśród nich Porel—po 20,000 fr. Artyści zaś otrzymywali: S. Bernard—100 fr. za próbę i 1500 za zdjęcie, Réjane—100 fr. i 1000fr., Sorel 50 fr. i 800 fr., Mounet-Sully—100 i 600 fr.

# SPRAWY RÓŻNE.

### Jeszcze o teatrze p. Choroszczy.

Przytaczając poniżej list p. Choroszczy nie możemy powstrzymać się od uwagi, że list ten bynajmniej nie zmienia postaci rzeczy i większości zarzutów, jakie spadły na niefortunnego dyrektora, nie obala. Upadek teatru nie był spowodowany przez vis major, lecz zarodki leżały już w samej inicjatywie i organizacji. Za to winę ponosi inicjator. Zapewnienie, że wszelkie pretensje będą uregulowane, przyjmujemy z dobrą wiarą, ale przecież najważniejszej pretensji ogółu zawiedzionych artystów p. Choroszczo nie zadowoli. Przypuśćmy nawet, że p. Choroszczo pragnąłby wywiązać się z zobowiązań kontraktowych i zamierzałby płacić wszystkim zaangażowanym pełną gażę za czas umowny, a jesteśmy pewni, że taki zamiar nie istnieje, toć i wtedy pozostałoby do rozwiązania pytanie: czy artyści angażowali się w celu pobierania gaży, czy w celu grywania? Aktor szuka przedewszystkim pola do pracy i angażuje się tam, gdzie spodziewa się większego zadowolenia swych aspiracji artystycznych. P. Choroszczo obietnicą stworzenia teatru wywołał usprawiedliwione zainteresowanie wśród aktorów, angażując zaś wielu z nich, równocześnie uniemożliwiał im wybór innej sceny — upadek teatru był więc prawdziwą katastrofą. Ale szczęściem w nieszczęściu teatr rozbił się jeszcze dość wcześnie, bo przed ostatecznym skompletowaniem trup prowincjonalnych, i w nich znaleźli rozbitki jakąkolwiek ostoję. O „spekulacje" i chęć wyrządzenia krzywdy p. Choroszczy nie posądzamy, ale za rozbicie się teatru odpowiedzialność spada na niego i lakoniczne — wszelkie pretensje będą uregulowane — nie jest usprawiedliwieniem.

### Pomysłowość dyrekcji teatru „Nowości" w Krakowie.

W reklamowaniu swych przedsiębiorstw ludzie chwytają się najprzeróżniejszych środków, teatry zaś mają wypróbowany sposób: zapowiadania bogatego repertuaru, jakiego właściwie nigdy nie zamierzają wystawić, zachwalania dekoracji, rekwizytów i t. d. Ale dyrekcja teatru „Nowości" w Krakowie poszła dalej i, zachwalając swój teatr jako miejsce godziwych, najbardziej artystycznych i t. d. rozrywek, jednocześnie uderza w ton sentymentalny i żąda uznania za swoją pracę filantropijną. Oto, jak pisze dosłownie: „Przedewszystkim stworzyliśmy stały zespół aktorów polskich, złożony z kilkudziesięciu sił męskich i żeńskich i w ten sposób daliśmy stały zarobek i stałe zajęcie kilkudziesięciu polskim rodzinom aktorskim, wyrywając je przez to z mizerji tułaczego życia aktorów prowincjonalnych". Bardzo szlachetne i jednocześnie nieprawdziwe. Ów stały zespół angażowany jest przeważnie dwutygodniowo, i o ile idą sztuki o mniej licznej obsadzie, niepotrzebni dostają dymisję, by znowu po dwu tygodniach tworzyć stały zespół w sztukach, wymagających większego personelu. A prócz tego można mówić tam o wyrwaniu rodzin z mizerji tułaczego życia, gdzie istotnie gażę możnaby uważać za pewną podstawę do utrzymywania się, ale nie wtedy, gdy minimalne pensje zmuszają aktora do zapracowywania się po za teatrem, lub kiedy dyrekcja sama mówi „on (lub ona) i tak zarabia na utrzymanie po za teatrem, więc ma tylko na dodatek". To nie filantropja, nie zasługa i za to żądać od publiczności uznania i poparcia nie wolno, przeciwko temu zaprotestować należy. Niech sobie dyrekcja twierdzi, że „teatr Nowości jest jedyną stałą instytucją polską, gdzie artysta polski zawsze, o każdej porze znajdzie zajęcie i poparcie" (!?), ale niech nie stroi się w piórka niepołożonych zasług, zwłaszcza, że pracownicy nie mogą w komunikacie do pism wypowiedzieć swego na tę sprawę poglądu.

### Trupy teatralne na prowincji.

Korespondent „Kurjera Lubelskiego" z Zamościa donosi, cq następuje:

„Najnowszą plagą naszej prowincji są rozmaitego rodzaju „trupy teatralne" z pod ciemnej gwiazdy, które od czasu do czasu zjeżdżają do nas, ogłaszają o wystawieniu nowości scenicznych z udziałem „wybitnych sił artystycznych" z Warszawy, Lwowa, Poznania, lub co najmniej z Lublina, nachodzą wszystkie domy, wtykając niemal przemocą bilety i w ostateczności robią z wartościowych sztuk karykatury, że aż przykro patrzeć, lub też zabawiają publiczność płaskimi dowcipami, nadającymi się karczmy. Przy tym wszystkim jest to biedota, że aż patrzeć przykro, to też nie można odmówić wzięcia biletu. Dalekoby lepiej było dla „upośledzonej prowincji" i dla nich samych, żeby porzucili manję niesienia „sztuki" do zapadłych kątów i zajęli się inną pracą zarobkową. Niedawno bawił w Zamościu jakiś p. Leonowicz, który opowiadał na estradzie takie niesmaczne i głupie historje, że publiczność wolała wyjść z sali. A takie fakty zdarzają się niemal co miesiąc".

Niestety, uwagi powyższe korespondenta są zupełnie słuszne, ale też i walka z nadużyciami niełatwa. Przedewszystkim powinna podjąć ją sama publiczność przez żywsze interesowanie się teatrem, a co za tym idzie przez umożliwienie istnienia stałych trup w większych miastach prowincjonalnych i przez zapraszanie owych trup na występy. A z drugiej strony — przez wyzbycie się fałszywej filantropji i niepopieranie przedsiębiorstw o wyraźnym charakterze spekulacyjnym. Owe „trupy" z pod ciemnej gwiazdy tworzą się z najprzeróżniejszych wykolejeńców, niby-aktorów, przed którymi wszystkie teatry zamykają swe wrota, i z amatorów, którzy szukają lżejszego zawodu i znajdują... na scenie. Dalecy są oni wszyscy od artyzmu. Od publiczności przedewszystkim zależy powrót dawnych dobrych prowincjonalnych teatrów. Dziś „prowincja" jest popsuta. Złe trupy zniechęciły ogół do teatru i dlatego dobry zespół, obawiając się niepowodzenia, nie jedzie, zwłaszcza, na dalszą prowincję. Potrzebna więc inicjatywa ze strony samych obywateli i, jeśli potrafią zapewnić materjalne powodzenie dobrej trupie, mogą co pewien czas mieć prawdziwie artystyczne przedstawienia. Gdyby podobna inicjatywa powstała gdziekolwiek, chętnie służyć będziemy pośrednictwem i poparciem. *x.*

# LISTY DO REDAKCJI.

Szanowna Redakcjo! Będąc dłuższy czas po za krajem, nic nie wiedziałem o wszystkich pogłoskach i artykułach w prasie, jakie się pojawiły z powodu tak nieszczęśliwego dla mnie zakończenia podjętej imprezy. Teraz dopiero doszły one do mnie; to też w tej chwili przesyłam niniejsze zawiadomienie z prośbą o umieszczenie w najbliższym numerze szan. pisma.

Głęboko wiadomości te dotknęły mnie, gdyż ci wszyscy, którzy podjęli przeciwko mnie jakiekolwiek akcje, nie mieli racji postępować w tak bardzo krzywdzący dla mnie sposób i wiedzieli bardzo dobrze, że nie mieli do czynienia ze „spekulantem" i człowiekiem, pragnącym cudzej krzywdy.

Nie będę roztrząsał teraz przyczyn, z których racji to wszystko się stało, lecz proszę przyjąć moje najgłębsze zapewnienie, że wszelkie pretensje będą uregulowane i proszę tylko o małą cierpliwość oraz o nieobrzucanie błotem mojego nazwiska, bo na to w niczym nie zasłużyłem.

Racz przyjąć i t. d.

*Zenon Choroszczo.*

*P. S.* Wszystkie inne pisma upraszam o powtórzenie.

---

Szanowny Panie Redaktorze! Uprzejmie prosimy o łaskawe umieszczenie niniejszego, jako przestrogi i nauki dla grona kolegów podpisujących kontrakty do różnych teatrów.

Podpisując dnia 24 sierpnia kontrakt na 6 miesięcy (od 1/X 1912 do 31/III 1913 r.) z p. Czesławem Janowskim do teatru lubelskiego, nie przywiązywaliśmy zbytniej wagi do paragrafu, który powiada, że dyrekcja ma prawo każdego dnia na 14 dni naprzód wypowiedzieć umowę za wypłatą tytułem odszkodowania półmiesięcznej gaży, tymbardziej że nie zamierzaliśmy lekceważeniem obowiązków lub t. p. nastręczyć okazję do rozwiązania umowy. Uważając się za zaangażowanych do Lublina, przerwaliśmy pertraktacje z innymi teatrami. Tymczasem d. 14 września, a więc nie tylko przed rozpoczęciem sezonu, ale nawet przed rozpoczęciem prób, otrzymaliśmy rejentalne wezwanie do zwrotu kontraktów i odebrania gaży za dwa tygodnie jako penale, ponieważ p. Janowski umowę z nami zrywa. Niestety, nasza własna nieoględność i nadmiar zaufania pomścił się na nas samych. Dlaczego kontrakt został rozwiązany, pozostaje tajemnicą, bo p. Janowski powołał się tylko na wymieniony wyżej § 1 i dodał, że bynajmniej nie potrzebuje się tłumaczyć ze swego postępowania. Czy tak powinno być?

I jeszcze charakterystyczny fakt. P. Janowski dla nadania powagi kontraktowi dopisał przy zawieraniu umowy paragraf, według którego penale w razie zerwania kontraktu ma wynosić miesięczną gażę, a tymczasem, wysyłając rejentalne wezwania, o istnieniu tego paragrafu zapomniał i oparł się na § 1 z dwutygodniową gażą. I jeszcze raz zapytujemy, czy tak się godzi? Nauczeni gorzkim doświadczeniem piszemy tych słów kilka, by ostrzedz innych przed różnymi kruczkami kontraktów dyrektorskich.

Łączymy wyrazy i t. d.

*Romuald Gierasieński*
*Wojciech Rolicz*
*Antoni Miller*

D. 24 września 1912 r.

---

# Z SEKRETARJATU

## Związku Artystów i Artystek Teatrów Polskich w Galicji.

Przypominamy wszystkim członkom, by dla własnego dobra starali się o zjednywanie jaknajwiększej liczby członków do Związku, a sami pamiętali o regularnym wnoszeniu wkładek.

**Do filji.** Prosimy sekretarjaty filji o regularne nadsyłanie do Zarządu sprawozdań miesięcznych z działalności, zawierających spis nowych i ustępujących członków, wykaz wpływów i wydatków, streszczenia protokółów z odbytych posiedzeń. Prócz tego polecamy sekretarjatom wysyłać krótkie sprawozdania z działalności dla zamieszczenia w numerach naszego organu wprost do redakcji (Warszawa, Smolna 34, Redakcja „Świata Teatralnego") do dnia 10 każdego miesiąca celem umożliwienia zużytkowania nadsyłanych materjałów w najbliższych numerach. Prócz tego wszystkie filje winny nadesłać do administracji do dnia 15 października pełny wykaz członków, gdyż Nr. 3 (9) i następne wysyłane będą w paczkach do filji w określonej liczbie egzemplarzy z nadpisanymi nazwiskami. Filje, które nie uskutecznią tego w swoim czasie nie otrzymają numerów.

**Do członków,** niezorganizowanych w filje, zwracamy się z przypomnieniem, że pismo nasze otrzymywać będą bezpłatnie tylko za zgłoszeniem się w administracji lub za nadesłaniem dokładnego adresu i 4 kop. (można w markach) na przesyłkę każdego numeru.

---

# PO ZA ZWIĄZKIEM.

**Stowarzyszenie artystów i pracowników teatrów rządowych warszawskich.** Na posiedzeniu Zarządu Stowarzyszenia uchwalono zapłacić wpisy szkolne za dzieci niezamożnych członków, na co przeznaczono 645 rb.

**Towarzystwo Teatralne w Rosji** otrzymało nareszcie z Ministerjum Spraw Wewnętznych zatwierdzony nowy statut ze zmianami, jakie uchwaliło Ogólne Zebranie w styczniu r. b. Nowy statut pozwala na otwieranie miejscowych filji, delegaci których tworzą zebranie delegatów, odbywające raz na rok posiedzenie w Moskwie. Pierwszy zjazd oznaczono na trzeci tydzień Wielkiego Postu 1913 r. (st. st.). Nowy statut nie zadowala w zupełności żądań świata teatralnego rosyjskiego, jest właściwie kompromisem, ale w porównaniu z poprzednim stanowi krok naprzód. Najważniejsza różnica: to umożliwienie tworzenia filji i zarządzania sprawami przy pomocy Zjazdu Delegatów. Nowy statut ustanawia cenzus dla członków rzeczywistych, wstępujących do Towarzystwa: praca zawodowa w ciągu pięciu sezonów, lub w ciągu trzech, o ile kandydat ukończył szkołę dramatyczną lub muzyczną. Dla ważności zjazdu delegatów potrzeba, by conajmniej 30 filji dokonało wyboru pełnomocników, to też Zarząd Towarzystwa przystępuje z wielką energją do tworzenia grup miejscowych, chcąc umożliwić zwołanie pierwszego zjazdu już w roku przyszłym.

**Francuskie stowarzyszenie wzajemnej pomocy artystów dramatycznych** rozporządza obecnie majątkiem około 9 miljonów franków, schroniskiem, założonym przez Coquelina, i specjalnym funduszem dla sierot. Owa pożyteczna instytucja powstała w r. 1840 przy pomocy Rachel, Marsa i innych aktorów z kapitałem 3000 fr. Dziś liczy 4207 członków.

**Kontrakt dla scen austrjackich** (Kollektiv-Vertrag) został ukończony. W 22 paragrafach zawiera kilka godnych uwagi nowości: za pomocą specjalnej tabeli reguluje wynagrodzenie za próby wstępne, gwarantuje dla artysty conajmniej czterogodzinny odpoczynek przed każdym przedstawieniem i t. d. Kontrakt działa wstecz już od 1 stycznia 1912 r.

**Kongres aktorski w Medjolanie.** Do podanego w ostatnim numerze „Świata Teatralnego" sprawozdania otrzymujemy jeszcze następujące szczegóły. Na zjeździe wyłonił się projekt organizacji autonomicznych grup z członków stowarzyszenia według rodzaju działalności. Jednakże projekt ten, wniesiony przez suflerów, został odrzucony, jako zagrażający solidarności. Na zjeździe odzywały się również głosy

przeciwko kinematografom, przynoszącym wielką szkodę teatrom. (Przyp. red. Równocześnie prostujemy błąd, jaki wkradł się do poprzedniego numeru, gdzie zamiast „Medjolan" zostało we włoskim brzmieniu „Milan").

**Niemiecki związek sceniczny.** Sprawozdanie z Ogólnego Zebrania z braku miejsca zamieścimy dopiero w Nr. 3 (9).

## PRZEGLĄD PRASY.

**Teatr i krytyka.** W „Gazecie Łódzkiej (23/IX 1912) p. M. W. Rudnicki zastanawia się w artykule pod powyższym tytułem nad stosunkiem krytyki do teatru, w szczególności prowincjonalnego. Krytyka może być literacką i kłaść główny nacisk na rozbiór utworu, lub teatralną, zwracającą więcej uwagi na wykonanie i wystawienie utworu. W stosunku do teatrów prowincjonalnych ma większe znaczenie krytyka drugiego rodzaju, gdyż repertuarem zazwyczaj rządzą nie względy natury literackiej, a różne okoliczności. W tym samym wypadku szczera i niezależna krytyka ma doniosłe znaczenie, tymbardziej, że publiczność prowincjonalna mniej wyrobiona artystycznie od publiczności wielkomiejskiej ma jedyną rozrywkę estetyczną w teatrze i w dodatku w jednym tylko teatrze. Stąd i znaczenie poziomu teatru wzrasta. Stają jednak do walki dwa czynniki: artyzm i zysk, drugi zwycięża i teatr prowincjonalny spada coraz niżej, demoralizując równocześnie estetycznie widzów. Uczciwa i świadoma krytyka powinna walczyć z tym, pilnować nie tylko doboru repertuaru, co będzie trudne, ale przedewszystkim domagać się sumiennej pracy aktorów i reżyserów, którzy winni pamiętać nie tylko o względnym wyuczeniu się ról, lecz i nadaniu zgodnego ogólnego tonu, a z drugiej strony krytyka winna żądać wystawy, tła do sztuki, zgodnego z nią, choćby skromnego, byle nie tandetnego. Ostrzegać publiczność przed parodją, domagać się od teatru artyzmu — to obowiązki krytyki, tak często zaniedbywane na prowincji ze szkodą sztuki. Autor kończy: „Rozwój kulturalny i artystyczny społeczeństwa jest ważniejszy od większych lub mniejszych dochodów przedsiębiorstw teatralnych i wszelkie z ich strony presje moralne muszą być przez krytykę odrzucane".

**Ster** — organ równouprawnienia kobiet polskich — w numerze z d. 15 września zaznacza w króciutkiej statystyce, że w ubiegłym sezonie na warszawskiej scenie największym powodzeniem cieszyły się sztuki pióra kobiet. Z 10 sztuk oryginalnych najwięcej przedstawień miała „Kobieta bez skazy" G. Zapolskiej — 54. Prócz tego „Sąd" Cz. Halicza (pseudonim kobiety) miał 11 przedstawień. Ze wznowień „Panna Maliczewska" G. Zapolskiej miała 18 przedstawień, a „Obrona Częstochowy" E. Bośniackiej — 13. Na tej zasadzie „Ster" domaga się szerszego uwzględnienia piór kobiecych w repertuarze i w pierwszym rzędzie domaga się wystawienia nowych sztuk Zapolskiej „Nerwowej awantury" i „Bobośka", a z dawniejszych „Nieporozumienia", poruszającego aktualne dziś kwestje.

**Kierownik literacki: Władysław Kopczewski.**

**Redaktor-Wydawca: Wacław Szczepański.**

## WYKAZ FIRM, które zaofiarowały rabat dla członków Związku.

**Apteczne składy, droguerje:**

*Kraków.* Droguerja Z. Komorowskiego, Florjańska 33 — 10%.

**Bielizna, galanterja, konfekcja:**

*Kraków.* E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.
B. Wierzejski, Rynek A-B — 5% i 10%.

**Bławatne materjały:**

*Lwów.* R. Morawski, Sykstuska 2 — 15%.

**Hotele.**

*Kraków.* Hotel Francuski, św. Jana i Pijarska — 10%.

**Kawiarnie, restauracje:**

*Kraków.* Kawiarnia Teatralna, nawprost teatru — 20%.
Restauracja Hotelu Francuskiego, św. Jana i Pijarska—10%.

**Obuwie:**

*Kraków.* Z. Zdanowicz, Szczepańska 7 — 10%.

**Sportowe artykuły:**

*Kraków.* R. Drobner, pl. Szczepański — 10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.

**Toaletowe artykuły:**

*Kraków.* R. Drobner, pl. Szczepański—10%.
Reim i S-ka, Rynek A-B — 10%.
E. Smidowicz, Rynek A-B — 10%.

Kierownik literacki: **Władysław Kopczewski.** Redaktor—Wydawca: **Wacław Szczepański.**
Czcionkami Drukarni Naukowej, Warszawa, Mazowiecka 8.